Revue de l'Art chrétien.

Revue de l'Art chrétien, publiée sous la direction d'un comité d'Artistes et d'Archéologues.

176402
28.11.22

L^e ANNÉE. — 1907.

Cinquième série, tome III; de la collection LVII.

Adresser toutes les communications relatives à la Rédaction au Secrétaire de la Revue, Rue du Metz, 41, Lille.

Société St-Augustin, Desclée, De Brouwer & Cie.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

50me Année. — 5me Série.

Tome III (LVIIe de la collection).

1re livraison. — Janvier 1907.

Saint-Trophime et les Champs Elysées d'Arles.

L'APOSTOLAT et le culte de saint Trophime à Arles posent devant l'historien un certain nombre de problèmes qu'on ne peut résoudre qu'en observant d'abord la topographie naturelle de cette célèbre cité gallo-romaine. Ses fondateurs avaient jeté ses premières assises sur un îlot rocheux situé en tête du delta du Rhône, sur la rive gauche de sa branche principale, entre cette branche et une dérivation de la Durance.

Sa superficie n'était donc pas considérable, elle n'avait pu s'accroître qu'en jetant un pont sur le Rhône pour gagner de l'espace sur la rive droite, et former le faubourg de Trinquetaille. Les terrains voisins du fleuve étaient réservés aux magasins des négociants ; le reste était couvert par les constructions des temples, de l'amphithéâtre, du cirque, du forum, des thermes et des palais. Au milieu de cette accumulation d'édifices païens, le premier missionnaire de l'Évangile, avide de silence et de recueillement, n'aurait pas trouvé la retraite obscure dont il avait besoin. Il parcourut la banlieue, sillonna de sa barque les immenses cours d'eau qui entouraient la grande ville et rencontra plusieurs îles, de diverses grandeurs, celles que nous appelons aujourd'hui le Castelet, le Mont-d'Argent, la montagne de Cordes et le Montmajour, îles transformées en collines depuis les desséchements modernes. Le *Mons major*, îlot de calcaire, fixa ses préférences parce qu'il renfermait sans doute des galeries anciennes de grottes naturelles, ou parce qu'il était facile d'y pratiquer des cellules nombreuses pour lui et ses compagnons. Trophime était son nom, il arrivait de Grèce, comme Photin de Lyon, Irénée et les apôtres de la vallée du Rhône, et ses prédications eurent un tel retentissement que son nom, répété de bouche en bouche, fut toujours considéré à Arles comme celui de l'introducteur du christianisme. Ses rivaux dans l'apostolat

ont parfois éclipsé sa renommée pendant les époques agitées des invasions, mais dès que le calme s'est établi, c'est à lui, *Trophime*, que les chrétiens d'Arles ont élevé le sanctuaire le plus somptueux. Qui ne connaît l'église et le cloître de Saint-Trophime d'Arles ?

Saint Genès a joui d'une grande popularité au VIe siècle, parce que son martyre, moins ancien que l'apostolat du premier, avait ému fortement les populations, il devint le patron de la ville dans les moments de danger, si bien que Fortunat appelle la ville d'Arles : la cité de Genès *Urbs Genesii* (1).

MM. de Rossi et Leblant ont été très frappés de ce fait, et ils l'ont mis en évidence en signalant sur les couvercles des sarcophages, déjà si remarquables de la nécropole d'Arles, une seule et même tête d'adolescent qu'ils regardent comme la figure de saint Genès, témoignage incontestable, disent-ils, de la prédominance de son souvenir qu'ils opposent à l'obscurité dans laquelle on laissait la mémoire de saint Trophime, à une certaine époque (2).

L'inconstance de l'opinion publique est un événement si commun dans l'histoire religieuse, comme dans l'histoire civile, qu'il n'y a pas lieu d'attacher grande importance au succès de saint Genès. N'a-t-on pas vu à Lyon, par exemple, le fameux apôtre saint Pothin distancé par saint Ennemond, martyr du VIIe siècle, pour satisfaire un bienfaiteur ; à Bordeaux, saint Fort détrôner saint Étienne et saint Seurin ; à Clermont-Ferrand, saint Vénérand supplanter saint Austremoine ; à Tours, saint Martin rejeter dans l'ombre saint Gatien, le premier apôtre du diocèse.

Si le culte de saint Trophime a pu être éclipsé un moment par celui d'un autre personnage arlésien, il n'en a pas moins imprimé sa trace dans les monuments du pays et laissé des témoignages dont on ne peut contester la valeur historique. Tous ceux qui visitent les alentours de la ville ne manquent pas d'aller faire leur pèlerinage à la colline de Montmajour où se dressent des ruines imposantes au-dessus de certaines excavations qui présentent des caractères de haute antiquité, comme les grottes de Saint-Victor de Marseille. Avant la fondation du monastère célèbre dont nous voyons le cloître, l'église et les bâtiments claustraux, il existait un oratoire souterrain construit dans le flanc méridional du rocher et placé sous l'invocation de saint Trophime pour rappeler le séjour de cet apôtre en cet endroit. L'ensemble des grottes paraît en effet disposé pour servir de retraite à un ermite. Une première excavation assez grande pouvait servir de salle de réunion aux fidèles qui venaient réciter la prière en commun, une autre plus petite aurait été un logement particulier, enfin une troisième cellule, longue de $1^{m},40$ sur $0^{m},60$, éclairée par une lucarne et munie d'un banc pratiqué dans la paroi, fait penser à la crypte étrange qu'on attribue à saint Lazare de Marseille dans les catacombes de l'abbaye de Saint-Victor. Le peuple qui veut toujours expliquer tout ce qu'il a sous les yeux, n'a pas manqué de baptiser cette cellule du nom de *confessionnal* de saint Trophime.

En réalité, il y a bien là l'embryon d'un lieu destiné à la prière et à la vie religieuse, semblable à celui qui s'est développé au sommet de la colline, c'est bien ainsi que les solitaires les plus anciens se sont établis

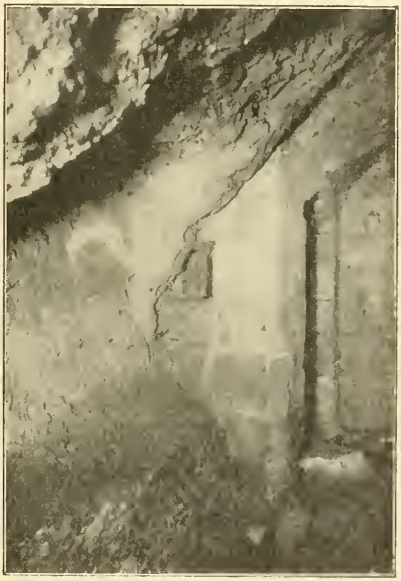
1. Fortunati *opera*, L. V, C. II, p. 158.

2. Le Blant, *Les sarcophages chrétiens de la villes d'Arles*. Préface, pp. LV et 34. *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, 1er vol., Préface.

dans toutes les contrées. La chapelle de Saint-Vérédème, dans le Gard, est aussi bâtie dans une grotte, en souvenir des stations qu'y faisait ce pieux personnage, et, si nous allons jusqu'en Orient, en Cappadoce, nous trouvons, dit M. Révoil, un oratoire taillé dans le roc de Surp-Garabed, qui n'est pas très différent de celui de saint Trophime [1].

Grotte de saint Trophime, dite confessionnal.

Après la période des persécutions vint celle du calme et de la sécurité, pendant laquelle les chrétiens, encouragés par les édits impériaux, essayèrent d'agrandir et d'embellir la retraite trop modeste de l'apôtre Trophime. Au lieu de bâtir un édifice isolé sur le sommet, on continua la pratique des premiers occupants en excavant la roche de façon à rester en communication avec le premier établissement. L'agrandissement consiste en une chapelle souterraine divisée en deux nefs, dont l'une est demeurée à l'état brut, et l'autre est une véritable construction tracée en rectangle allongé, couvert d'une voûte en berceau, qui retombe sur trois arcatures parfaitement



Grotte de saint Trophime

appareillées. Les supports sont des colonnes cylindriques, couronnées de chapiteaux d'aspect corinthien, qui ne manquent pas de caractère, bien qu'ils soient grossièrement sculptés, dit M. Révoil. Sur le flanc méridional on a percé quatre fenêtres aussi bien appareillées que les autres parties; quant au chevet, il est terminé par une petite abside demi circulaire, séparée de la nef par un doubleau comme pour former un sanctuaire, et, dans le fond l'abside, on a percé une lucarne

1. *Architecture romane du Midi de la France*, t. I, pp. 11 et 13 — 8 et 9. Paris, 1867, in-f°. On peut citer aussi les grottes de Marmoûtiers-lez-Tours, et la cellule de Saint-Émilion dans le Bordelais.

qui fait communiquer la chapelle avec les petites cellules dont nous avons parlé plus haut. Il paraît donc évident que les deux établissements se sont succédé l'un à l'autre, et que le second est une consécration de l'intérêt qu'inspirait le premier.

Tous deux sont reliés dans des conditions telles qu'en les considérant, on ne peut s'empêcher d'y voir une imitation de ce qui se fit à Rome, lorsque les chrétiens, libres de sortir des catacombes et de fonder des sanctuaires au grand jour, élevèrent des basiliques à proximité des lieux sanctifiés par les corps des martyrs. Ici, nous ignorons comment fut installée la sépulture de saint Trophime, nous constatons seulement que l'architecte s'est rapproché d'un ermitage, mais nous ignorons si le sarcophage fut déposé dans l'abside. Les seules apparences de sépulture sont dans le vestibule où apparaissent deux auges taillées dans le roc. J'ai en vain cherché sur les murs des traces d'inscriptions, de monogrammes, de frises ou de figures symboliques afin de m'éclairer sur l'âge de cette construction. Révoil lui-même ne signale qu'un pilastre orné d'entrelacs et de rosaces qu'il a remarqué dans le petit couloir adossé au côté gauche de l'abside, c'est une preuve qu'on a travaillé à son embellissement pendant la période mérovingienne.

Les avis sont partagés au sujet des dates qu'il conviendrait d'appliquer aux grottes et aux parties monumentales. Ceux qui ont risqué une opinion, comme Mérimée, ont proposé le Ve ou le VIe siècle pour la partie taillée dans le rocher ; le IXe siècle pour l'oratoire décoré de colonnes et d'arcatures, et cela sans développer leurs raisons, en suivant seulement un mouvement d'intuition. Je ne sais pourquoi on ne remonterait pas plus haut puisqu'il s'agit d'un apôtre des premiers siècles qui ne peut être postérieur à Irénée, c'est-à-dire à la fin du second siècle, et que les grottes n'ont pas d'âge quand elles se présentent aussi simples que celles de Montmajour.

Dans la partie ornementée, il y a des combinaisons architecturales sur lesquelles on peut raisonner par comparaison et, à l'aide de ressemblances, proposer une date. Disons d'abord qu'il ne faut pas en parler d'après le dessin qu'en a donné Révoil dont le crayon flatteur présente des lignes trop correctes. Il n'y a pas d'harmonie dans l'ensemble ni de similitudes dans la décoration des diverses parties, il vaut mieux consulter une photographie si on ne peut se rendre sur place. En réalité, la main d'œuvre de la maçonnerie est grossière, les claveaux des cintres sont à arêtes vives sans moulures, l'assemblage des moëllons est fait avec des joints épais, comme dans certaines œuvres des temps mérovingiens, à date certaine. C'est peut-être là ce qui a impressionné Mérimée quand il a parlé du Ve ou du VIe siècle, en visitant le monument ; il a dû remarquer aussi que la voûte en berceau très simple n'était soutenue par aucun doubleau la divisant en compartiments comme dans l'œuvre plus récente du cloître de Montmajour, mais il a omis de signaler qu'il y avait des traits de ressemblance frappants avec les voûtes de la crypte de Saint-Irénée de Lyon et de Saint-Laurent de Grenoble, au point de vue de la forme seulement, car dans l'oratoire de Saint-Trophime, il n'y a pas traces de chaînes de briques nulle part.

Il est surprenant que Mérimée n'ait pas fait ressortir la dissemblance des deux côtés de l'oratoire; les arcades du flanc droit sont deux fois sur quatre plus larges que celles du flanc opposé, les supports engagés du côté gauche n'ont pas de pendants à droite pas plus que le pilier qui supporte la cloison figurant le sanctuaire.

Il y a une grande recherche de l'effet dans la décoration. Des piliers simples auraient pu supporter les arcades formant les travées, leur masse rectangulaire a été allégie et échancrée aux angles de la face principale pour loger une colonne qui n'est pas banale. Celle-ci, montée sur un socle mouluré et terminée par un chapiteau, porte avec le pilier un large abaque dont la saillie fait le tour du support. Ce dernier détail est en contradiction avec la doctrine courante d'après laquelle les piliers garnis d'un tailloir en forme de couronne ne seraient pas antérieurs au XIe siècle. Ce fait peut être exceptionnel. Dans tous les cas, il est bon à citer pour montrer qu'il n'y a pas de règle sans exception et que les transformations de l'art ne sont jamais radicales et subites.

Je m'arrête volontiers à considérer aussi

Oratoire de Saiot-Trophime à Montmajour.

les chapiteaux pour faire remarquer qu'ils n'ont pas été empruntés à un édifice voisin, comme cela s'est fait si souvent. Leur dessin est bien une copie fantaisiste du chapiteau corinthien avec ses feuillages, ses volutes et son fleuron au front de la corbeille, c'est partout la reproduction du même type avec augmentation de calibre dans le flanc droit qui, pour des raisons d'éclairage, a des arcades d'un rayon plus développé que dans les travées opposées. Dans le dernier support, voisin de l'entrée, il y a une différence à noter. Au-dessous des volutes, le sculpteur a tracé, au lieu de feuillages, des entrelacs byzantins, l'astragale manque au fût de colonne, absence qui surprend d'autant plus que chaque fût est pourvu de cette moulure antique, c'est le seul indice d'une réfection. Je ne parle pas des fenêtres dont la restauration visible remonte à quarante ans.

J'ai en vain cherché une trace quelconque d'emblèmes chrétiens, je n'ai vu ni colombes, ni rameaux de vigne, ni poisson, ni

chrisme, nous sommes partout en face d'une décoration absolument païenne, et cette exclusion me fait soupçonner que le constructeur n'était pas éloigné des temps de la décadence romaine où les monuments païens, les temples et les théâtres n'étaient pas encore à l'état de ruines. S'il était plus jeune, il aurait imité la pratique de la plupart des architectes de la décadence carolingienne, il aurait puisé ses matériaux dans les ruines de la cité d'Arles ; il aurait mis partout des marbres antiques dans ses supports, au lieu de faire tant de dépenses de sculpture. Voilà peut-être la seule remarque qui nous permette de conjecturer le temps où fut élevé l'oratoire de Saint-Trophime. A défaut d'inscription, la meilleure manière de faire ressortir sa valeur archaïque est de le rapprocher des monuments à date certaine élevés pendant le XIIe siècle dans la même région. Je crois bien faire en donnant ici une vue du cloître dont les lignes sont si gracieuses.

Dès que les prédicateurs de l'Évangile eurent la liberté de combattre le Paganisme, ils s'approchèrent de la cité et occupèrent une place dans la nécropole des *Aliscamps*, ou des Champs Élysées, qui s'étendait à l'Est, le long de la voie de Marseille à Lyon. Les premières fondations suburbaines paraissent être le monastère bâti, vers 499, par l'évêque saint Césaire et la basilique dédiée à saint Pierre et à saint Paul dont l'initiative est due à un particulier nommé Pierre, fils d'Asclepius, à la date de 519 (1). Toutes les fois qu'un évêque décédait, il était porté, comme les simples fidèles, au cimetière commun des Aliscamps. Cette coutume était en vigueur au moment de la mort de saint Honorat, vers l'an 430, car nous savons, par le récit de sa translation, que son sarcophage resta assez longtemps exposé dans un terrain voisin de la nécropole, un peu à l'écart de la grande voie qui la traversait. Témoins des prodiges qui s'accomplissaient autour de son mausolée, les chrétiens résolurent de manifester leur reconnaissance en érigeant une église sous l'invocation de la Vierge et de saint Honorat qui fut sans doute ouverte au culte dans le courant du VIe siècle. C'est ainsi que j'interpréterai « *Post longum temporis lapsum ab obitu* », termes dont se sert l'auteur des actes de la translation (1). Je préfère son témoignage à celui du *Gallia Christiana* quand il avance que l'église de Saint-Honorat fut fondée *peu de temps* après la mort de cet évêque, il a été trompé par ce fait que son successeur fut inhumé près de lui, sans considérer que les translations de corps étaient fréquentes et qu'elles s'accomplissaient parfois à des intervalles très éloignés. Le culte des saints n'a pas toujours été à grands pas vers la renommée, il ne se développe pas sans que le peuple recueille les bienfaits de nombreux miracles qui consacrent sa puissance surnaturelle.

L'érection de l'oratoire de Saint-Honorat a donné naissance à d'autres conjectures que l'archéologie peut expliquer aujourd'hui en observant les ruines. Les auteurs qui, comme Jacquemin, recueillent les traditions populaires, sans y regarder de près, racontent que Virgile choisit cet emplacement parce qu'il voulait remplacer une chapelle, dédiée à la Vierge *encore vivante* par saint Trophime lui-même. Cette pieuse erreur s'est accréditée d'autant plus facilement que

1. Voir le texte de l'inscription trouvé par M. Véran. (*Congrès archéologique d'Arles*, 1876, p. 290.)

1. « Post longum temporis lapsum ab obitu sanctissimi patris nostri Honorati..... ecclesiam ad laudem Dei ac Virginis Mariæ beatissimique confessoris Honorati, *juxta sepulcrum ejus* quod erat in cœmeterio Elisii campi, sub eorum titulo fundare statuunt quam honorifica satis lapidum congerie perfecerunt. » (*Hist translationis.* Acta SS. Januario mense, t. II, p. 25 ; et tome I, col. 528.)

l'on voyait à proximité de la fondation de Virgile, les vestiges d'un édifice plus ancien qui semblait donner raison aux légendes. En examinant les alentours de Saint-Honorat, je veux dire le groupe des constructions multiples qui portent ce nom, M. Véran a remarqué qu'on pouvait distinguer des maçonneries de trois époques différentes. Contre le mur latéral Nord de la basilique du VIIe siècle qui enveloppe celle du XIIe siècle, on voit, dit-il, les traces d'un autre édifice antérieur dont l'orientation aurait été dirigée du Nord au Midi (1). Au lieu de remonter jusqu'à Trophime pour expliquer sa présence, on peut bien se contenter de l'époque d'Honorat et supposer que cet évêque bâtit lui-même, au Ve siècle, un oratoire à l'honneur de la Vierge que l'un de ses successeurs restaura (2).

Dans l'histoire de chaque diocèse, les

Galerie du cloître de Montmajour (XIIe siècle).

chroniqueurs nous signalent toujours un évêque plus zélé que les autres pour la conservation des cendres de ses prédécesseurs, plus empressé à honorer leur mémoire en les isolant du commun des fidèles, qui prend souci d'édifier une basilique pour abriter leur tombeau. Dans le diocèse d'Arles, l'évêque Virgile s'est fait une réputation de bâtisseur dont tous les auteurs ont recueilli l'écho. Il passe pour être l'auteur d'une église sous l'invocation de Saint-Honorat, or son épiscopat se date aux environs de l'an 600. Il y a lieu de croire que le sanctuaire avec l'étage inférieur de la crypte, offrait une superficie assez grande puisque la plupart de ses prédécesseurs figurent dans la liste des pontifes dont les sarcophages furent conservés dans la nouvelle construction. On ne travaillait pas pour soi seul quand on préparait autrefois sa sépulture, on cherchait plutôt les

1. *Guide du voyageur dans Arles*, p. 387. Arles, D. Garcin, impr. éd., 1835.

2. M. Véran va faire des fouilles pour en déterminer la forme. Il a bien voulu me communiquer ses impressions sur les monuments dont je parle.

moyens de former un groupe funéraire afin que les compagnons arrivés à la béatitude fussent des auxiliaires assurés pour le salut du dernier venu.

Les documents récents nous représentent l'association des sarcophages de Concordius, d'Honoratus, d'Hilaire, d'Eonius, d'Aurelius, tous évêques antérieurs au VIIe siècle; et Virgile ne fut pas le dernier importé dans la crypte, car les listes vont jusqu'à l'archevêque Rotlandus. Ce n'est pas tout. L'espace disponible était encore si large qu'on put joindre à ces divers sarcophages ceux de sainte Dorothée, vierge et martyre, et du jeune martyr saint Genès, tous deux originaires d'Arles.

Chevet de Saint-Honorat.

Le monument que nous avons aujourd'hui sous les yeux ne peut pas nous donner la moindre idée de ce qu'était la basilique de Virgile avec son étage inférieur. Ordinairement la partie supérieure est une répétition du plan de sous-sol. Ici point d'harmonie. Le chevet du XIIe siècle est peu saillant, et la crypte qui est au-dessous n'a pas plus de $5^{m}20$ de longueur sur $4^{m},67$ de largeur. Sa voûte à plein cintre surbaissé, est peu élevée au-dessus du carrelage parce que les eaux d'infiltration du canal voisin y introduisent des vases qui ont changé le niveau en l'exhaussant peu à peu. Sur la droite on aperçoit un enfoncement qui a pu servir d'arcosole, mais le mur du fond ne porte plus trace de fenêtre. Ce serait un réduit obscur, si l'escalier unique, ouvert sur l'axe longitudinal même de l'édifice, et sans aucune porte, ne projetait un peu de jour dans ce sous-sol. Quant aux ornements, il n'en faut pas parler; ils se réduisent à un cordon chanfreiné avec doucine à la hauteur de l'imposte de la voûte, sur les deux parois latérales.

Si l'on s'en tenait aux apparences, on croirait qu'on est en face d'une confession du IVe ou Ve siècle, comme celles qu'on faisait pour les premiers apôtres des diocèses ; les dispositions des plus anciens hypogées ne sont pas différentes, ils comportent la place d'un tombeau et d'un autel, aucune place n'est réservée pour la foule. Ici le cas est tout autre. La construction est d'époque mérovingienne (600), et, de plus, elle a été entreprise pour loger une dizaine de tombeaux dont nous avons les noms ; or, dans le tronçon qui nous reste, c'est à peine si on pourrait loger quatre sarcophages. Dans quel sens la crypte a-t-elle été amputée, raccourcie et remblayée? Je l'ignore. Il est à présumer qu'elle se prolongeait sous le chœur et que nous ne possédons plus que l'extrémité orientale. Si elle avait été bâtie suivant les règles adoptées au VIIe siècle, nous devrions apercevoir les traces de deux escaliers à gauche et à droite. Nous verrons du reste

qu'un visiteur du commencement du XIXe siècle fait allusion à deux entrées. Le défaut de fenêtre à l'orient me fait supposer qu'elle a dû être aussi diminuée de ce côté.

Dans l'embarras où nous laissent les ruines actuelles, notre seule ressource est de faire remarquer que l'accumulation des précieux sarcophages n'avait pas changé au XIIIe siècle lorsque l'archevêque Michel de Moriès, vers 1204, fit appel à la générosité du clergé et des princes de l'Univers catholique en faveur de la reconstruction de l'église de Saint-Honorat qui tombait en ruines. On voit que ce prélat compte beaucoup sur la célébrité du sanctuaire de saint Honorat, cependant il rappelle tous les motifs de vénération qui doivent exciter l'intérêt des fidèles, et parmi ceux-ci il rappelle que la crypte contient les reliques d'un grand nombre de saints et de saintes parmi lesquelles on compte saint Honorat, Hilaire, Aurélien, Concorde, Eon, Virgile, Rotland, Genès et Dorothée. Sa voix fut entendue, des offrandes abondantes arrivèrent si bien que le prélat put restaurer les voûtes de la basilique romane et allonger les nefs que lui avait léguées l'archevêque Pons de Marignane. Bien que l'édifice soit réduit aujourd'hui au tiers de sa grandeur, que certains piliers aient été enveloppés d'une chemise de maçonnerie qui les rend cylindriques, on peut juger de l'effet que l'architecte avait obtenu en mariant le plein cintre à l'ogive, l'art byzantin au style gothique. Comment a-t-il inséré la crypte dans son plan ? Nous l'ignorons, mais nous pouvons avoir la certitude qu'il a respecté l'œuvre de ses prédécesseurs quand nous voyons avec quelle sollicitude il a traité les monuments païens.

Il existait à côté de Saint-Honorat les débris d'un monument antique en forme de *stabulum* sur les parois duquel les anciens avaient peint les représentations les plus profanes, les figures de neuf bacchantes se balançant comme pour préluder à leur danse habituelle. Au lieu de le laisser de côté, il en fit le vestibule ou le porche d'une nef.

Ni P. de Marignane, ni Michel de Moriès n'ont altéré la forme de la crypte, ce dernier se borna à prendre le sarcophage de saint Honorat dans le sous-sol pour en faire la base du maître-autel. Ce qui est surprenant, c'est que la présence de cette crypte, peu profonde à cause du voisinage des prairies marécageuses, ne se soit pas révélée par un surhaussement considérable du sanctuaire. Quand on questionnait les Pères Minimes qui furent installés à Saint-Honorat, en 1615, ils répondaient aux visiteurs que M. d'Aiguières de Méjane ayant entrepris des restaurations en 1615, fit relever le chevet de plusieurs marches (1). Dans le cours des travaux de cette époque, la crypte fut considérablement rétrécie et plusieurs beaux sarcophages chargés de sculptures et de bas-reliefs restèrent enfouis sous les nouvelles constructions. On ne conserva d'accès que pour les tombeaux dont nous avons déjà donné les noms parce qu'ils inspiraient beaucoup de vénération aux fidèles.

Ces monuments présentaient aussi un intérêt artistique par les figures en haut-relief qui se détachaient sur les parois, ils frappèrent l'attention de l'historien Séguin qui nous en a laissé la description suivante (2) :

« Ayant prié le père sacristain de cette église de nous faire voir les catacombes, il nous y conduisit avec beaucoup de bonté après avoir allumé quelques cierges pour nous éclairer. Nous y trouvâmes un petit autel de pierre sur lequel les premiers fidèles

1. Jacquemin, *Ibidem*.
2. *Antiquitez d'Arles*, 1687, Arles, in-4°, 2e partie, p. 28.

disaient la messe et sept sépulcres antiques *rangés les uns sur les autres* et d'un riche travail.

Le premier est celui qu'on appelle de saint Genès, sur lequel il y a pourtant une épitaphe païenne, ce qui fait voir qu'il avait été fait pour quelque païen.

Le deuxième est de saint Rotland, archevêque d'Arles.

Le troisième est celui qu'on appelle de saint Concorde avec son épitaphe, au-dessous de laquelle on voit deux colombes tenant dans leur bec des rameaux d'olivier, et entre deux la figure du *Labarum* qui se trouve dans le tombeau de Eonius qui est le quatrième. Cette figure est composée de deux lettres grecques du X et du P qui signifient *Christus*.

Le cinquième tombeau est celui de sainte Dorothée, vierge et martyre, originaire d'Arles.

Le sixième de saint Virgile et le septième de saint Hilaire, tous deux archevêques de cette ville. Ce dernier sépulcre avait servi aux païens devant que de servir à ce saint prélat, comme on peut le connaître par des bas-reliefs qui représentaient les principales divinités des Anciens : comme un Jupiter, un Neptune, une Diane, une Vénus, chacune avec leurs hiéroglyphes particuliers. On y voit encore les Parques... (1)

Ce qu'on trouve encore de fort singulier dans ces catacombes, c'est un tombeau qui est au milieu des autres avec son couvercle qui le ferme assez bien. On n'a jamais vu ce sépulcre sans eau, et il en est presque toujours plein sans qu'on puisse savoir au vrai la source de cette eau. »

On ne plaçait jamais les sarcophages *les uns par-dessus les autres*, comme l'indique cet auteur, on les rangeait le long des murs ou sous des arcosoles pratiqués dans les parois. Pour que Séguin ait vu les sept sarcophages superposés, il faut que l'espace ait été rétréci et que le parti de les éloigner de leur dépôt ait inspiré une grande répugnance. Il eût été facile, en effet, de les monter à l'étage supérieur où la vue n'aurait pas été choquée de leur présence, car Séguin raconte qu'en entrant par la grande porte, on voyait de suite un sépulcre de marbre blanc, décoré à chaque extrémité d'un sphinx, sur les côtés, d'une urne entre deux griffons et de deux centaures combattant contre un lion. C'est, dit-il, un des plus beaux que nous ayons (1).

Le lecteur a dû remarquer dans l'énumération des reliques que nous avons donnée d'après les auteurs les mieux informés, une lacune : l'absence du sarcophage de saint Trophime. Il est assez singulier que créant un enfeu spécial pour ses principaux prédécesseurs, Virgile ait omis de transférer la dépouille du premier apôtre. D'autre part, Séguin nous parle d'un tombeau isolé placé au milieu des autres, c'est-à-dire à la place d'honneur, et qu'on trouve toujours rempli d'une eau mystérieuse. A quel personnage appartenait-il s'il n'était pas celui de S. Trophime ? Ce personnage a reposé à Saint-Honorat. Il y était du moins au XIIe siècle, lorsque le clergé vint le prendre pour le transférer à la nouvelle église de Saint-Étienne de la cité (2).

Jusqu'à preuve du contraire, nous supposerons donc que S. Trophime, comme chef

1. Millin n'a pas fait attention qu'il avait sous les yeux des flancs de sarcophages Il parle de la crypte comme si les murs avaient été ornés de fresques représentant la création et la fin de l'homme à l'aide de figures mythologiques. Il dit que « Prométhée, Minerve, Eros, Mercure, Psyché, les Parques, les Dioscures, Nemesis et Neptune et autres dieux remplissent le champ du tableau ».

Voyage dans les départements du Midi, Atlas, LXV, fig. 2.

1. *Antiquitez d'Arles.*

2. *Gallia christiana*, t. I, 561

de l'église d'Arles, reposait au centre de la crypte de Saint-Honorat, de même que saint Paulin, à Trèves, était entouré des martyrs de la légion thébaine.

Ces détails font encore ressortir l'insuffisance de la crypte actuelle eu égard au rôle historique qu'elle a joué dans la conservation des sépultures des évêques. Il serait impossible d'y installer un sarcophage au centre et de grouper sept tombeaux dans son entourage.

Millin, qui a visité l'église de Saint-Honorat, vers 1807, nous plonge encore dans l'embarras, il prétend avoir vu deux escaliers pour descendre dans la crypte. Ce renseignement n'est guère compatible avec l'escalier unique et déjà ancien, qui est ouvert au milieu du transept. Qu'est devenue aussi l'inscription qui était placée au-dessus de l'entrée et qu'il a pris la peine de relever? Nous l'ignorons. En voici la traduction : « C'est ici que le bienheureux Trophime, un des disciples de Jésus-Christ, le premier apôtre des Gaules, jeta les fondements de la religion chrétienne. C'est ici que coula la source dont les eaux salutaires se répandirent en ruisseaux sur toute la surface de la France et y portèrent la Foi. C'est ici cette crypte sacrée où reposent les reliques vénérables des saints pontifes d'Arles : Honorat, Hilaire, Eonius, Aurelius, Concordius, Virgilius, Rotlandus, Genès et Dorothée. »

Il ne faut pas se laisser prendre à ces affirmations pompeuses dont la rédaction est suffisamment datée par l'absence du nom de saint Trophime qui devrait figurer en tête de l'énumération. Ses reliques, nous l'avons dit, furent transportées à Saint-Étienne de la cité, au XIIe siècle.

J'en conclus que l'inscription est postérieure à son départ et que son auteur doit être un contemporain de l'archevêque Michel de Moriès, dont nous avons déjà cité la circulaire envoyée au Monde catholique, au début du XIIIe siècle. Ce prélat donne aussi une liste de noms, qui contient la même lacune, il ne dit mot de la présence de Trophime dans la crypte. On devine pourquoi cette instruction fut fabriquée, elle était le complément de la circulaire destinée à remuer les sentiments de piété des fidèles. Un document de cette nature ne peut pas s'assimiler à une dissertation historique accompagnée de notes d'érudition, pas plus qu'un sermon. Le prélat qui a besoin de fonds pour restaurer son église doit, s'il est habile, faire surtout de l'éloquence, de la poésie, flatter les prétentions locales, agiter les questions de rivalité et d'amour-propre, s'incliner devant les légendes populaires et allonger le plus possible la lignée des aïeux Les paroisses étaient aussi vaniteuses que les familles, elles voulaient des ancêtres et revendiquaient toujours un patron qui avait connu le Christ ou des apôtres, de même que dans les villes où le christianisme avait débuté par un martyr, la famille la plus notable faisait remonter sa généalogie jusqu'à ce héros de la Foi. C'est un fait qu'on peut vérifier dans les ouvrages généalogiques de toutes les provinces.

Étant donné cette inclination ou cette faiblesse humaine, Michel de Moriès aurait été mal venu à contredire les légendes qui étaient sur toutes les lèvres. Les archives de son palais étaient d'ailleurs peu riches en documents anciens, elles avaient été incendiées plusieurs fois par les Barbares[1].

On les remplaçait par son imagination sans crainte de blesser la vraisemblance. C'est ainsi qu'on montrait, comme authen-

1. Grégoire de Tours, qui pourtant nous raconte un miracle opéré par saint Genès sur le Rhône, ne dit pas un mot des pontifes d'Arles.

Voyez de *Gloria martyrum*, cap. LXIX.

tique, une inscription d'après laquelle Trophime aurait élevé un sanctuaire à la Vierge *alors qu'elle vivait encore*. La cour de Rome demanda communication de cette curiosité et la fit disparaître; elle était trop convaincue que les plus anciens édifices chrétiens ne pouvaient être antérieurs au règne de Constantin, en Gaule comme en Italie, pour la tolérer dans une église (1). Ceux qui l'avaient rédigée n'avaient qu'un semblant d'excuse en prétextant que la réunion des deux invocations de la Vierge et de saint Honorat était en faveur de la légende, attendu que les exemples des patronages multiples employés pour les édifices sacrés sont sans nombre dans la Chrétienté. S'il fallait chercher les ruines d'un oratoire élevé par saint Trophime, j'irais plutôt faire une enquête à Montmajour près de sa grotte, que dans les Champs Élysées, un terrain d'inhumation où les païens ne toléraient, au second siècle, que les dieux Mânes.

La circulaire épiscopale recueillit également une autre légende qui circulait dans le peuple et qui flattait singulièrement les Arlésiens ; elle répète le bruit que le cimetière des Aliscamps a eu l'insigne privilège d'être béni par Jésus en personne, appelé par la prière de saint Trophime dans les circonstances suivantes, car le peuple aime la précision. Avant d'être chrétienne, la nécropole était païenne et consacrée aux dieux Mânes. S. Trophime ayant entrepris de convertir la population et d'y faire triompher l'esprit nouveau de l'Évangile, convoqua plusieurs évêques pour procéder à la cérémonie qu'il convenait d'accomplir (2). Dans une circonstance aussi solennelle, aucun des assistants n'osait accepter l'honneur d'officier et invoquait son indignité. Le débat allait s'éterniser, quand, tout à coup, le Christ apparut au milieu des assistants et se mit à donner la bénédiction attendue. Voilà ce que disaient couramment les habitants d'Arles. Pour que le fait ne pût être révoqué en doute, ils avaient élevé une chapelle dite *de la Genouillade*, sur l'emplacement où le Christ avait posé le pied et le genou, assurant que la trace était toujours visible (1). La chapelle, plusieurs fois démolie, fut toujours reconstruite et contribua à propager cette gracieuse légende qui doit remonter bien avant l'an mille (2).

Après cela, on comprend que le cimetière des Aliscamps ait joui d'une vogue considérable dans toute la vallée du Rhône, que les fidèles du Christ aient témoigné un grand empressement pour s'y faire inhumer. Tout était extraordinaire dans ce *Campo santo* de la Provence : selon Gervais de Tilleuse, maréchal du Royaume d'Arles, il suffisait de confier au cours du fleuve un cercueil destiné aux Alicamps pour être sûr

1. « Sacellum dedicatum Deiparae adhuc viventi » (Gilles Duport, *Histoire de la sainte Église d'Arles*, chap. XLI.)

2. « Admirandum..... quod predictum cimiterium viri apostolici, apostolorum digni imitatores et discipuli septem Trophimus scilicet.....benedixerint et Domino *Jhesu Christo presente* et ibidem corporaliter apparente conse-

craverint, ut scribit sancta Marcella sancte Marthe obstetrix ».

Albanès, *Gallia christiania novissima*, Arles-Valence 1900, II, n. 773, col. 310-312.

Michel de Moriès ne faisait que suivre l'exemple de l'archevêque d'Aix, Rostan (1070), lequel, voulant trouver des fonds pour reconstruire l'oratoire de Saint-Sauveur d'Aix, envoya une encyclique dans laquelle il enseigne que saint Maximin est l'un des 72 disciples de N.-S., qu'il est venu avec Lazare et ses sœurs en Provence, qu'il est le fondateur de Saint-Sauveur et qu'il fut élu *archevêque* d'Aix par les habitants. Il est vrai que je ne me porte pas garant de son authenticité. (Albanès, *Gallia christiania novissima*, tome I, instr. n° I.)

1. *Le Musée*, revue arlésienne, 1875, p. 41, publie un vieux titre dont Bonnemant a reproduit la copie faite en 1687.

2. Il y a une autre légende recueillie dans cette circulaire, c'est celle qui attribue la reconstruction de Saint-Honorat à Charlemagne. Dans le midi le nom du Grand empereur est mêlé à toutes les histoires de fondations pieuses et souvent sans aucune raison.

que le défunt parviendrait à son lieu de repos, surtout quand on avait la précaution d'y joindre le prix des funérailles. Les familles riches ne se bornaient pas à solliciter une place pour leur sépulture, elles érigeaient des oratoires importants qui, de distance en distance, rompaient la monotonie des alignements de tombeaux.

Au XVIIe siècle, le nombre de ces fondations pieuses atteignait le chiffre de trente, parmi lesquelles on comptait des monastères et des églises (1) qui, peu à peu, étaient venues se ranger les unes à côté des autres.

En entrant dans les Aliscamps, on pénétrait dans le domaine féodal des religieux de Saint-Honorat et on reconnaissait

Les Aliscamps d'Arles.

leur droit de *mortellage* ou de funérailles. Ce droit fut un revenu considérable pendant tout le moyen âge, car la ville d'Arles n'eut longtemps qu'un seul cimetière où les générations vinrent s'entasser les unes par-dessus les autres. On peut juger de la profondeur de ces couches funèbres par un dessin de Beaumény, reproduit dans *les sarcophages chrétiens de la ville d'Arles* de M. Ed. Le Blant, pl. XXVI, il nous montre, par une coupe verticale, des rangs de sarcophages superposés comme les stratifications du sol dans les entrailles de la terre. Ce document fut sans doute recueilli pendant qu'on creusait les fondements du couvent des Pères minimes, en 1616, car il est rapporté qu'à cette date ils mirent à découvert quatre rangées de tombeaux les unes au-dessous des autres (2).

1. Voir la liste des églises et chapelles fondées dans les Aliscamps dans l'abbé Constantin p. 236. *Le diocèse d'Arles*, dans les *Monuments d'Arles antique et moderne* de H. Clair, p. 1649 et Gilles Duport, *Histoire de la sainte église d'Arles*.

2. H. Clair, *Ibidem*, p. 152.

On n'a jamais signalé un pareil entassement de sépultures du côté de Trinquetailles, sur la rive droite du Rhône, on sait seulement par des découvertes de tombeaux avec épitaphes païennes, qu'il existait un cimetière dans cette banlieue à l'époque gallo-romaine (1) Dans une ville antique et populeuse comme Arles, il n'est pas surprenant que plusieurs champs de repos aient été ouverts aux défunts, mais le plus en vogue était celui des Champs Élysées parce que le christianisme y promettait plus de bénédictions qu'ailleurs.

Plus heureux que bien d'autres apôtres fondateurs de diocèses, dont le culte a pâli devant des rivaux d'une réputation bruyante, saint Trophime a fini par occuper la place principale dans la cité qu'il était venu conquérir à la loi du Christ et près de laquelle il s'était caché comme un proscrit. Il est venu régner en souverain sur la ville d'Arles, mais tardivement, après avoir subi l'humiliation d'un long stage dans la banlieue. Il importe de bien marquer ses stations successives à Montmajour et aux Aliscamps et l'authenticité de la retraite qui porte son nom, sur la colline solitaire, pour se mettre en garde contre les fausses légendes, inventées par les auteurs qui écrivent l'histoire avec leur imagination. Il a paru singulier à ces écrivains mal renseignés qu'un aussi grand apôtre ne fût pas le patron de la plus ancienne église érigée dans l'intérieur de la ville, et croyant rectifier une erreur, ils ont cherché les traces de son passage jusque sous l'église qui porte son nom et dont le fondateur est bien connu. On sait que la célèbre église de Saint-Trophime n'a pas toujours été placée sous ce vocable, elle remplace un autre édifice que l'évêque saint Virgile bâtit au même endroit sous l'invocation de saint Étienne en l'année 601. Il se servit sans doute des matériaux des Thermes ou du Forum qui étaient à proximité de l'emplacement qu'il choisit.

Les partisans de la légende font un emprunt à la vie de certains apôtres quand ils racontent que saint Trophime parvint à convertir le Préteur de la ville et qu'il obtint de lui la faveur de rassembler les chrétiens dans les appartements du palais. C'est une pure conjecture. On crut un jour avoir trouvé la confirmation de leur récit lorsque M. Véran, l'architecte bien connu des Monuments historiques, remua le sol voisin pour construire le nouvel hôtel des Postes d'Arles, en 1898. Sa découverte fit grand bruit. Il rencontra des fondations, d'un caractère monumental, au milieu desquelles se trouvaient des traces nombreuses d'habitation privée, qui pouvaient bien avoir appartenu au Palais du Préteur. — Toutefois leur construction n'offre aucune concordance avec les substructions découvertes en 1835 sous les premières travées de l'église de Saint-Trophime, jadis Saint-Étienne, située à proximité. Ces substructions présentent trois compartiments voûtés en berceau, mis en communication par des arceaux à plein cintre. D'autres arceaux plus petits, ouverts dans les deux compartiments latéraux, indiquent des prolongements inconnus et qui n'ont pas été déblayés. M. Véran estime que leur mode de construction, en moellons mélangés de briques, appartient à l'époque de Constantin, que leur axe est parallèle à celui de l'église supérieure, sans se confondre avec lui, que leur largeur n'est pas la même non plus, et qu'elles n'ont pu servir de substructions aux nefs de l'église de Saint-Virgile, mais qu'elles ont pu toutefois appartenir à une église antérieure, dite la basilique constantinienne de Saint-

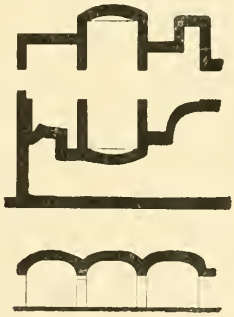
1. Notes de Dubuisson-Aubenay de 1640 (*Bull. archéol. du comité des Trav. hist.* 1893), pp. 36-38.

Étienne, dont il est question dans la vie de saint Hilaire.

La sortie est à trouver. Pour le moment on descend dans ces caves indéterminées par une cheminée ouverte, à une époque inconnue, dans le cerveau de la voûte, et fermée par une large dalle du pavé de l'église; c'est une sorte de puits qui n'a pas moins de $5^{m},75$ de profondeur. M. Véran s'est rendu compte que le sol des caves était à $4^{m},70$ au-dessous du sol de l'église de Virgile. Il n'y a donc pas lieu de croire que cet évêque ait tenté de les transformer en cryptes pour sa basilique. De plus, il est à noter que le sol est inégal, par suite de l'inclinaison du rocher, et qu'on pourrait bien être en présence de soubassements établis pour racheter une différence de niveau. J'insiste sur tous ces détails pour bien montrer que ces substructions probablement très vastes, qu'on a constatées sous la première et la seconde travée de la nef, près de la porte occidentale, sont absolument indépendantes de l'église de Virgile, et ne fournissent aucune indication sur les plans de construction qu'il a adoptés [1].

Comme la plupart des basiliques, celle-ci fut rebâtie au XIIe siècle et perdit son vieux vocable de Saint-Étienne pour prendre celui de Saint-Trophime. Il résulte d'un procès-verbal détaillé que les reliques du premier évêque d'Arles étaient encore dans la crypte de Saint-Honorat, aux Aliscamps, au XIIe siècle, lorsque l'archevêque Raymond de Montfort alla les prendre pour les transporter dans l'église Saint-Étienne [2]. La cérémonie eut lieu en 1152. Désormais, Saint-Trophime aura un piédestal digne de lui, il sera le patron de l'église cathédrale et verra l'architecture la plus savante du Midi déployer tout le luxe de son art pour décorer non seulement la façade occidentale de son sanctuaire mais encore les arcades d'un cloître merveilleux qui excite l'admiration de tous les visiteurs.

Son sarcophage était-il en marbre rehaussé de sculptures en haut relief comme la plupart de ceux qui faisaient la célébrité des Aliscamps? nous l'ignorons. Aucun auteur n'a même pris la peine de nous



Caves de Saint-Trophime à Arles.

décrire la position qu'il occupait dans sa nouvelle demeure, évidemment sous la voûte du chœur. Il est à présumer qu'il fut placé derrière le maître-autel sur quatre colonnes, suivant l'usage du bas moyen âge, et que son autel particulier occupait le fond de l'abside. C'est ainsi que fut exposé à Aix, dans la cathédrale de Saint-Sauveur, le tombeau doré de saint Mitre, mort martyr au Ve siècle qui, pourtant, n'était qu'un esclave [1].

L'histoire religieuse d'Arles, on le voit, est pleine d'obscurités qu'on ne peut dissiper et de lacunes dont la responsabilité est

1. Rohault de Fleury, dans *Les saints de la Messe*, a donné les plans de ces caves, t. XX, p. 47.

2. « Facta est translatio corporis beatissimi Trophimi Galliarum apostoli in ipsam ecclesiam Arelatensem ab ecclesia sancti Honorati in Eliseis campis IV kal. Januarii ». (Albanès, *Ibidem*, n° 508, col. 221-222.)

1. On peut voir dans Millin, planche XXXVII de son atlas, le dessin des sculptures et le texte, t. II, p. 270.

imputable à ses chroniqueurs plus préoccupés de disserter sur les antiquités païennes que sur les preuves de la piété des ancêtres. Deux tombeaux ornés d'emblèmes chrétiens font partie des fonts baptismaux et du maître autel de Saint-Trophime, ce sont des épaves sans nom sur lesquelles personne n'a pris soin de mettre la moindre indication. Tout attriste les yeux dans cette vieille capitale déchue parce que tout accuse l'imprévoyance des générations qui ont disparu sans nous laisser de flambeau pour nous éclairer sur leurs entreprises, et l'impuissance de la génération présente pour relever tant de monuments, prêts à tomber. Le siège archiépiscopal est vide, les églises sont veuves de leurs patrons, les tombeaux eux-mêmes sont violés, le mobilier est dispersé à tous les vents et les témoins de sa gloire passée vont s'entasser dans un musée qui est une bien petite compensation aux pertes énormes que nous déplorons.

Léon Maitre.

La Vie de Jésus-Christ

racontée par les imagiers du moyen âge sur les portes d'églises *(Fin)* [1].

Jésus condamné par Pilate.

BIEN que le proconsul n'ait prononcé la sacrilège condamnation qu'après avoir fait flageller Jésus, les imagiers, confondant les différentes phases du drame, ont représenté Pilate siégeant et se lavant les mains avant de nous montrer la flagellation. On nous permettra de suivre le même ordre.

Ce sujet est d'ailleurs assez rare, et l'on s'étonne à bon droit qu'aucune porte d'église antérieure au XIVe siècle ne reproduise une scène qui pourtant est capitale dans l'histoire de la Passion, et qui avait trouvé place aussi bien sur les sarcophages antiques [2] que sur les fresques des nefs byzantines. Nous ne le rencontrons guère qu'aux tympans de Fribourg-en-Brisgau [3] et d'Ulm (XIVe siècle) *(fig. 54)*, aux voussures d'Abbeville et de Rue (fin du XVe siècle) [4].

La composition d'Abbeville est intéressante en ce que, seule, elle nous présente le personnage de Barabbas : la populace vient de dicter à Pilate la sentence de mort de Jésus et le bandit, qui a été préféré au Sauveur, s'éloigne en courant, pouvant à peine croire à la délivrance et semblant craindre un retour de l'opinion.

Dans tous les autres exemples que nous connaissions de la représentation de cette scène, nous voyons le proconsul se lavant les mains : c'est là évidemment le trait caractéristique, et quelques rares imagiers, comme l'auteur du chandelier de marbre de St-Paul hors les Murs (XIIIe siècle), ont même cru pouvoir supprimer tous les autres éléments du tableau [1]. Mais ailleurs la scène est plus complète : à Ulm, Pilate, barbu comme sur les fresques grecques du moyen âge, coiffé d'un bizarre chapeau pointu qui conviendrait à peine à un Juif, est assis sur une petite estrade décorée de sculptures (voir *fig. 54*) : devant lui, Jésus est amené par ces mêmes lansquenets, que nous avons vus déjà au Jardin des Oliviers [2], armés de hallebardes : leur chef s'appuie sur une épée allemande à deux mains. Pilate, se détournant, tend les mains, sur lesquelles un jeune esclave nu, aux reins ceints d'une bande d'étoffe, verse l'eau d'une cruche : le type de cet esclave, qui deviendra fréquent dans les œuvres de la Renaissance, témoigne d'un souci de vérité historique bien rare dans les sculptures des XIVe et XVe siècles, et totalement absent, on l'a vu, du reste de ce tympan d'Ulm.

Avant de quitter ce sujet, signalons un détail assez intéressant qui nous est fourni par les fresques grecques du moyen âge :

1. Voir les précédents articles, 1905, pp. 217, 299, 363, 1906, pp. 32, 181, 302.

2. Voir notamment deux sarcophages du musée de Latran.

3. Dans l'église, au revers de la porte septentrionale du chœur.

4. On le trouve en outre au calvaire de St-Thégonnec.

1. On remarquera que l'épisode de la femme du proconsul faisant dire à celui-ci « de ne point se mêler de l'affaire de ce Juste », n'est représenté sur aucune des sculptures monumentales du moyen âge.

2. Cet anachronisme est assez fréquent, aux approches de la Renaissance, dans les sculptures des retables : ainsi, à Poilly (Manche, vers 1500) dans la scène de la flagellation, ce sont deux routiers du XVIe siècle qui frappent Jésus ; de même sur les albâtres anglais de cette époque.

dans ces compositions, tandis que le scribe inscrit sur une tablette la sentence de Pilate, les Juifs, pressés au bas du tribunal, posent la main sur la tête de leurs enfants, pour exprimer la fatale acclamation: «Que son sang retombe sur nos têtes, et sur les têtes de nos enfants!»

Flagellation.

Le sujet de la flagellation, au contraire du précédent, se rencontre de préférence à tous les autres épisodes [1], dans la plupart des séries de la Passion : Compostelle, Stänga (île de Gothland), St-Gilles, au XIIe siècle ; Rouen, Metz, Strasbourg, Altamura, au XIIIe ; Reims, Bayeux, Auxerre, Worms, Nuremberg, Ulm, Fribourg (deux fois), au XIVe; N.-D. de Lépine, Abbeville, Rue, au XVe, nous le montrent sur leurs portails, représenté d'une façon presque invariable, si toutefois on excepte les deux premiers de ces monuments, qu'il faut examiner à part [2].

A Stänga *(fig. 63)*, le grossier bas-relief placé à côté de la porte entre une Adoration des Mages et une Déposition de Croix nous présente un Christ aux pieds difformes [3], au torse nu, et dont les mains sont attachées, on ne sait comment, au niveau des épaules ; deux bourreaux, deux énergumènes, aux énormes faces bestiales, le frappent tout en vociférant ; ils approchent leurs têtes de la sienne jusqu'à la toucher ; on peut dire, en toute exactitude, qu'ils lui soufflent leur haine au visage. — La sculpture de Compostelle (tympan de la porte « de las Platerias ») est à peine moins barbare : là, par une disposition originale, un exécuteur, qui semble ricaner, s'occupe à lier à la colonne les mains de Jésus, tandis que deux autres valets s'apprêtent à le frapper.

Sauf ces deux exceptions, le thème des imagiers est à peu près invariable : Jésus, presque nu [1], est debout entre [2] deux [3] ou quatre [4] exécuteurs qui le battent de verges ; généralement il a les mains attachées à la colonne, que parfois les artistes se sont plu à orner [5] ; à St-Gilles, il l'entoure de ses bras [6]. Par exception, à Rouen, à N.-D. de Lépine et à Rue, on ne voit pas de colonne. — Mais ici comme partout, ce sont les imagiers allemands des XIVe et XVe siècles qui font preuve de plus d'originalité et d'ingéniosité dans les détails : aux verges classiques de leurs devanciers [7], ils substituent parfois [8], assez maladroitement d'ailleurs, des bâtons ; ou bien, soucieux du pittoresque, ils montrent un des valets rattachant, sur son genou, sa verge disloquée [9], tandis que le chef des bourreaux surveille l'exécution, réglée

1. Notamment à Compostelle et à Stänga.

2. On peut citer aussi un chapiteau du cloître de San-Pedro-el-Viejo, à Huesca (XIIe siècle) où les personnages sont alignés en une composition peu mouvementée : les chapiteaux de ce cloître retracent tout le cycle évangélique.

3. Défaut qui se retrouve sur les sculptures voisines.

1. A Bayeux (XIVe siècle), il est exceptionnellement vêtu. — Cette particularité se rencontre, plus anciennement sur des vantaux en bronze de type byzantin : ainsi sur ceux de Bénévent.

2. Sur le candélabre pascal de Gaëte, Jésus occupe l'extrémité de la scène, près de deux soldats, couverts de cottes de mailles, qui le battent de verges.

3. Strasbourg, Rouen, Fribourg, Worms, Nuremberg, Lépine, Bayeux, St-Gilles, etc.

4. Notamment sur les vantaux de Bénévent et de Vérone, et sur presque tous les retables (ainsi celui du musée de Douai, un autre provenant de Gisors, un autre de la collection de M. le comte de Reiset, etc.).

5. Ainsi à Reims, c'est une colonne à fût prismatique ; à Altamura, Strasbourg, Orviéto, etc., elle est surmontée d'un élégant chapiteau.

6. De même, sur les vantaux de bronze de San-Zeno de Vérone, où, par suite d'une erreur de dessin de l'artiste, Jésus semble suspendu à mi-hauteur de la colonne.

7. Déjà à St-Gilles ce sont, par exception, des fouets à lanières de cuir.

8. Fribourg-en-Brisgau *(fig. 58)*.

9. Ulm *(fig. 54)*, St-Laurent de Nuremberg *(fig. 6)* : de même sur le retable de bois d'Ambierle (Loire).

d'ailleurs on ne peut mieux : un des hommes frappe les côtes de la Victime, un autre les épaules, un troisième les jambes *(fig. 54)*; par une disposition singulière, Jésus tourne le dos au spectateur. — Ailleurs encore [1], le Christ, horriblement décharné, est attaché à la colonne par les pieds et par les mains, élevées au-dessus de sa tête : cette position semble assez conforme aux probabilités historiques, mais on ne saurait dire si c'est là une rencontre fortuite ou si l'imagier de Nuremberg a suivi sur ce point quelque tradition oubliée.

Nous ne pouvons clore ce chapitre sans signaler une particularité relevée sur un panneau des vantaux de Plock (XIIe siècle, conservés à Novgorod) consacré à la Flagellation : dans cette composition, d'une exécution presque barbare, un ange volant apparaît au-dessus du divin Supplicié.

Couronnement d'épines. Ecce Homo.

LES Romains et les Grecs des premiers siècles ont parfois conçu cette scène d'une façon assez singulière : sur plusieurs sarcophages [2] en effet, et sur les fresques de quelques basiliques, nous trouvons le Christ debout, accompagné d'un soldat : celui-ci lui pose sur le front, avec précaution, une couronne épaisse, qui semble faite de joncs plutôt que d'épines : rien n'exprime, n'indique même, la douleur de l'Homme-Dieu.

L'imagier de Strasbourg avait-il connaissance de quelqu'un de ces anciens modèles? Toujours est-il que l'aspect de son œuvre (voir *fig. 57)* en évoque involontairement le souvenir : sa seule innovation consiste à avoir placé aux côtés de Jésus deux personnages au lieu d'un seul, et d'avoir coiffé l'un d'eux du bonnet pointu des Juifs du moyen âge. — Nous ne pouvons savoir si ce type était traditionnel à cette époque, car nous ne connaissons guère de représentations de ce sujet pendant tout le XIIIe siècle et le début du XIVe. — Mais,

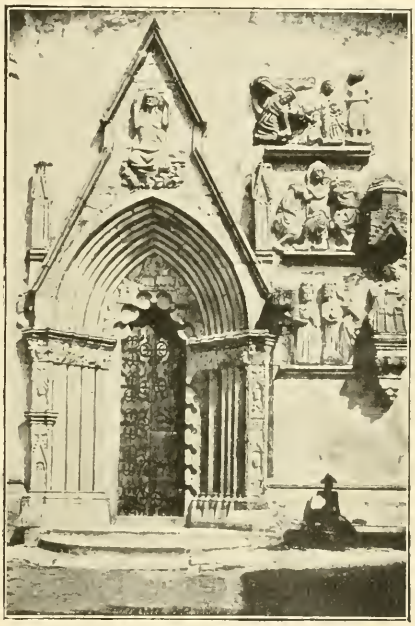


Fig 63. — Porte de l'église de Stanga (île de Gothland). (Cliché de M. C. Enlart). Adoration des Mages. Flagellation. Déposition de croix.

dès l'époque romane, l'imagier de Compostelle avait adopté, sinon créé, un autre type, celui du Christ assis : dans son œuvre rude et grossière, il nous montre la Victime sur une sorte de chaise à accoudoirs ; un bourreau, avec effort, lui enfonce sur le front le douloureux et dérisoire diadème.

Plus tard, à partir du XIVe siècle, nous verrons Jésus figuré de même presque toujours assis, mais de face, et pour mieux

1. St-Laurent de Nuremberg *(fig. 6)*.
2. Notamment un sarcophage du musée de Latran.

le mettre en évidence, on le placera souvent sur une sorte de petite estrade (Ulm, Nuremberg) entre deux valets qui, à l'aide de leviers, pressent sur sa tête la couronne épineuse ; parfois, des soldats s'avancent en fléchissant le genou, par dérision [1].

En France, certains artistes ont au contraire divisé les deux scènes du Couronnement d'épines et de la moquerie des soldats, confondant ce dernier tableau avec celui de l' « Ecce Homo » : ainsi, à Abbeville, ces sujets occupent deux claveaux successifs de la voussure.

Le type de l'Ecce Homo proprement dit, c'est-à-dire le Christ debout, au torse nu, et tenant à la main le roseau, est assez rare à l'époque romane ; nous le trouvons cependant à la frise de St-Gilles. Mais à partir du début du XVIe siècle il deviendra un des thèmes favoris de l'iconographie religieuse : déjà, à la voussure de Rue, nous le devinons dans une composition où l'artiste, tourmenté des aspirations nouvelles de la Renaissance, cherche manifestement à s'évader du cadre des vieilles traditions : malheureusement, dans cette œuvre mutilée, la figure de Jésus est seule à peu près intacte : il est debout, le torse nu, et exprime admirablement une surhumaine résignation. Les personnages qui l'entourent sont trop brisés pour se prêter à une description précise, encore moins à d'utiles conclusions.

Jésus, chargé de sa croix, monte au Calvaire [2].

ICI deux types, deux conceptions opposées sont en présence : l'artiste considère ou bien le Dieu qui, dans ses mains toutes-puissantes peut porter la croix sans effort, et s'arrêter encore en chemin pour consoler ceux qui pleurent sur sa Passion, ou bien l'Homme qui, épuisé de tortures physiques et morales, chancelle écrasé sous le poids de l'instrument de son supplice. — Jésus, par un miracle, a su concilier, ici comme partout, ses deux natures ; l'imagier, réduit aux moyens humains, ne pouvait qu'opter entre les deux conceptions, être idéaliste ou réaliste. — La première tendance se manifeste généralement dans les œuvres françaises ; à Rouen *(fig. 59)*, à Bayeux, le Christ porte une croix qui semble plutôt un emblème qu'un instrument de mort, car elle est manifestement trop petite pour pouvoir supporter le corps de la Victime ; en Allemagne au contraire, à Strasbourg *(fig. 57)* [1], à Ulm *(fig. 54)*, à St-Laurent de Nuremberg *(fig. 6)* c'est une formidable masse de bois, que ne serait capable de soulever aucun homme, même robuste, encore moins ce Martyr amaigri et décharné. — A l'extrême limite du moyen âge, quelques artistes, frayant la voie aux modernes, ont tenté, non sans succès, de concilier ces deux idées extrêmes : les sculpteurs de Notre-Dame de Nuremberg [2] et surtout ceux de Rue *(fig. 20)* ont à peu près résolu le difficile problème : ici pour la première fois depuis l'époque byzantine, Jésus ne fléchit pas seulement sous le fardeau, il tombe sur les genoux, car il est Homme, mais sa physionomie, bien qu'attristée, conserve une sérénité, une force invincible, car il est Dieu.

1. A Ulm *(fig. 54)* et, avec une légère variante, à Fribourg-en-Brisgau *(fig. 58)*

2. Outre les monuments cités dans le corps de l'article, nous trouvons ce sujet aux portes de Reims (voussure), Metz, Lépine et Ste-Anastasie de Vérone où sur les deux côtés du linteau, les scènes de l'Enfance sont opposées à celles de la Passion de Jésus. — Voir aussi les vantaux de bronze de San Zéno de Vérone.

1. La croix de Strasbourg est en bois naturel, non équarri (voir plus loin le chapitre « Jésus en croix »).

2. Tympan de porte à l'intérieur de l'église.

Le personnage de Simon a, lui aussi, subi diverses métamorphoses. Dès les premiers siècles, le Cyrénéen est figuré parmi les acteurs de la Passion : sur un sarcophage du musée de Latran que nous avons déjà cité, c'est même lui qui, seul, porte allègrement la croix, tandis que Jésus marche auprès [1]. Les fresques et les mosaïques des basiliques nous le montrent également, sous les traits d'un homme du peuple, robuste et barbu. Puis pendant de longs siècles, du moins dans l'art occidental, il disparaît de la scène : à St-Gilles sans doute, la sculpture est trop dégradée

Fig. 64. — Retable (bois) de l'église de Thielen (Belgique). Jésus monte au Calvaire.

pour fournir un élément certain de discussion, mais à Rouen *(fig. 59)*, à Bayeux, on ne peut vraiment reconnaître le vigoureux travailleur dans ce jeune garçon imberbe ou peut-être cette femme, qui touche du doigt la croix plutôt qu'il ne la soutient ; de même à Strasbourg *(fig. 57)* où cette figure singulière porte dans sa main les trois clous, détail qui se retrouve exactement à St-Laurent de Nuremberg *(fig. 6)* [1].

1. A Rouen *(fig. 59)*, un des Juifs de l'escorte tient à la main le marteau.

Ce visage imberbe semble bien ne pouvoir convenir au personnage du Cyrénéen, et d'ailleurs l'imagier, s'il eût voulu représenter cette figure, toujours considérée comme un type de compassion, encore bien que son aide ne fût pas spontanée, n'en aurait pas fait l'auxiliaire des bourreaux au point de lui donner à porter les clous. — Au surplus les artistes du moyen âge n'ont

1. Selon Denys, dans l'iconographie grecque, on représentait Simon prenant la croix, tandis que Jésus tombait à terre et que les soldats écartaient le groupe des saintes Femmes.

pas toujours, comme les modernes [1], réservé au seul Simon le privilège d'aider Jésus à soutenir la Croix : ainsi, sur le retable de Poilly (Manche, XIVe siècle) le Christ, le Cyrénéen et une Sainte Femme se partagent le douloureux fardeau.

Vers la fin de la période médiévale, les artistes reproduisant plus on moins dans la sculpture monumentale la recherche du détail et les procédés qu'ils appliquaient à la décoration des retables, ont augmenté le nombre des acteurs de la scène : ils ont montré des Saintes Femmes plus nombreuses, tantôt écoutant les paroles de Jésus, tantôt discutant avec les soldats [2] ; parmi elles, on aperçoit quelquefois la Vierge et saint Jean [3] ; quant aux soldats, ils insultent le Christ, et le frappent en ricanant [4] ; quelques-uns sont à cheval ; l'un d'eux, cuirassé, tient l'extrémité d'une corde attachée à la ceinture de Jésus [5] : on retrouve ce détail sur plusieurs retables, notamment sur celui de l'église de Thielen (Belgique, commenc. XVIe siècle, — *fig. 64*), où l'on remarquera, au second plan, les deux larrons entraînés, eux aussi, vers le lieu du supplice. Nous insistons sur ce point, car nous n'avons remarqué la présence des larrons sur le chemin du Calvaire, dans aucune œuvre de sculpture monumentale [6]. — Enfin certains imagiers, s'essayant au paysage, où excelleront leurs successeurs de la Renaissance, nous montrent au loin, par delà la foule, les murs et la porte de Jérusalem, d'où sort le lugubre cortège [1].

C'est sur les Calvaires bretons et surtout sur les retables des XVe et XVIe siècles, que l'escorte de Jésus présente les détails les plus pittoresques : ainsi, au retable de Saint-Germain l'Auxerrois (*fig. 65*), un des hommes d'armes porte dans un panier, au bout d'un bâton noueux, les instruments du supplice, notamment les clous, tandis qu'un de ses camarades souffle d'une longue trompe recourbée.

Quant à l'épisode de Véronique, essuyant d'un linge la face ensanglantée du Christ, on ne le voit, aux portes des églises, sur aucune représentation de la Passion antérieure au XVIe siècle. M. Mâle a d'ailleurs excellemment remarqué [2] que ce sujet a été mis sur la scène par les auteurs de Mystères avant d'avoir été interprété par les imagiers; et même au XVIe siècle, alors qu'il apparaît fréquemment dans les peintures et les sculptures de bois des retables [3], il demeure à peu près ignoré des praticiens de la décoration monumentale. Sans doute, au tympan d'une des portes du cloître de Saint-Jean des Rois, à Tolède, nous voyons la Sainte Femme présenter à notre vénération, étendu sur ses mains, et disproportionné à sa taille, le linge miraculeux où est empreinte l'effigie sacrée de Jésus ; mais ce n'est point là la mise en action du drame.

On remarquera que tous ces épisodes de la route douloureuse, dont la piété des fidèles a composé le Chemin de la Croix, n'ont été

1. Sous ce rapport encore, la composition de Rue (*fig. 20*) se rapproche absolument de la conception des modernes; on pourrait prendre ce panneau pour une station de Chemin de Croix, plus artistique seulement que de coutume.

2. A Ulm (*fig. 54*).

3. Rue (*fig. 20*).

4. Rue (*fig. 20*), Ulm (*fig. 54*).

5. Ulm (*fig. 54*).

6. On les retrouve sur plusieurs retables, notamment sur celui de Saint-Germain l'Auxerrois (*fig. 65*).

1. Notre-Dame de Nuremberg (tympan intérieur de la porte).

2. Em. Mâle. — Renouvellement de l'art par les Mystères, à la fin du moyen âge (*Gazette des Beaux-Arts*, 1er trimestre 1904).

3. Notamment sur le retable de Saint-Germain-l'Auxerrois, à Paris, retable donné à cette église en 1838 par M. Lassus; — sur celui de Touffreville (Seine Inférieure), etc. — Sur un retable de Lubeck — (*fig. 66*) la scène est représentée de façon plus originale : la sainte femme montre aux Juifs étonnés le linge miraculeux, tandis que Jésus poursuit sa route vers le Calvaire

détaillés sur les monuments qu'à la fin du moyen âge et surtout au XVIe siècle, alors que se développait cette pratique de dévotion : le premier tableau, celui de la condamnation prononcée par Pilate, après avoir figuré sur les sarcophages, n'a guère reparu dans l'iconographie religieuse, si l'on excepte quelques œuvres isolées d'artistes italiens, qu'au XIVe siècle ; — de même, celui du Cyrénéen, car les seuls exemples antérieurs à cette époque sont, nous l'avons vu, tout au moins douteux quant à l'identification du personnage de Simon ; — nous avons dit que la première traduction en pierre de la scène de Véronique ne remonte pas au delà de la fin du

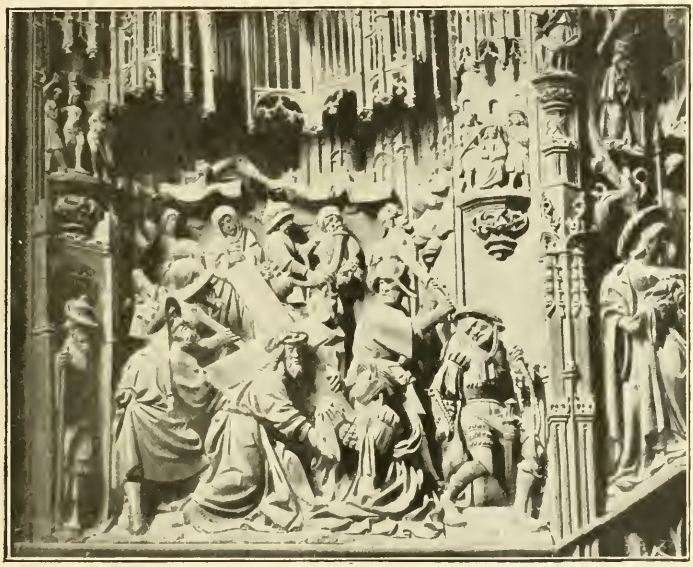


Fig. 65. — Retable (bois) de Saint-Germain l'Auxerrois (fragment). Jésus rencontre Véronique. Sur les côtés, flagellation et couronnement d'épines.

XVe siècle ; — la rencontre de Jésus avec sa Mère et avec les filles de Jérusalem avait pris place quelque cinquante ans plus tôt dans le répertoire habituel des sculpteurs de retables, mais elle est bien rarement figurée, avant la Renaissance, dans les décorations architecturales ; — enfin l'épisode de Jésus dépouillé de ses vêtements sur le sommet du Calvaire, est absolument inconnu des imagiers du moyen âge et bien peu fréquent encore au XVIe siècle : la porte de Rue est la seule, croyons-nous, où l'on pourrait à la rigueur essayer de reconnaître ce sujet dans une des scènes de la voussure ; mais ce groupe est à tel point mutilé qu'il serait téméraire de soutenir cette hypothèse [1].

Dans les articles précédents, nous avons à peine mentionné les sculptures du porche de Dol, qui méritent peu de retenir l'atten-

1. Quelques retables, comme celui d'Airion (Oise), représentent cette scène, au début du XVIe siècle.

tion ; nous devons cependant les signaler ici, ne fût-ce que pour marquer dans quelles erreurs sont tombés certains artistes, par ignorance ou par désir d'innover. La route du Calvaire forme le sujet de trois scènes successives ; ici Jésus porte une croix en forme de T sans bras supérieur, et tombe devant sa Mère, qui est assise (1) au bord du chemin (1); le Sauveur a, pour tout vêtement, un lambeau d'étoffe noué autour des reins ; — là, il rencontre les Filles d'Israël, mais on se demande ce qu'est devenue la Croix : elle a disparu, enlevant ainsi au tableau la majeure partie de sa signification ; — le troisième panneau, où nous voyons Jésus tomber, malgré l'aide de

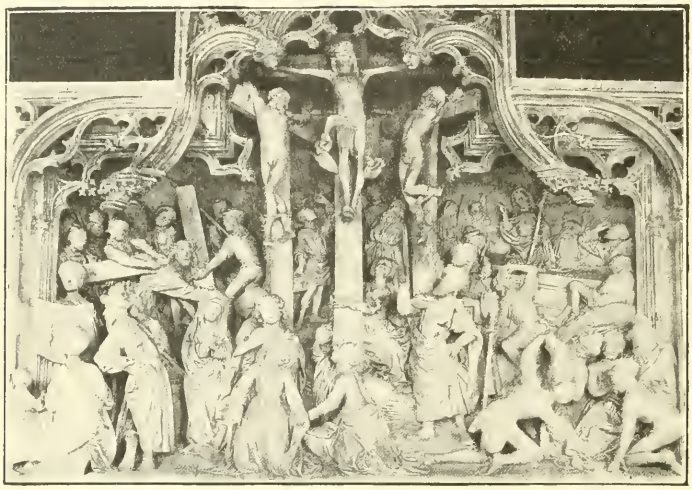


Fig. 66. — Retable (pierre) de la Brömsenkapelle à Saint-Jacques de Lübeck. Véronique. Crucifixion. Résurrection.

Simon, est moins singulier : encore l'exécution témoigne-t-elle d'une rudesse et même d'une maladresse, que n'excuse pas suffisamment la difficulté de tailler le dur granit dont est construit le porche de Dol.

Jésus cloué à la croix.

CETTE scène n'a cessé de faire partie du répertoire des artistes orientaux ; d'après le manuel de Denys, on doit la diviser en deux tableaux : d'abord Jésus, debout, refuse le vin mêlé de fiel qu'un soldat lui présente dans un vase, puis il est étendu sur la croix, et deux exécuteurs, au moyen de cordes, tirent ses membres pour les clouer au bois.

Parmi les portails occidentaux, au contraire, nous ne connaissons guère que ceux de Rue et d'Orviéto qui nous montrent ce même sujet. — A la voussure de Rue, le Christ est déjà attaché à la croix, que les

1. Le sans-gêne iconographique des imagiers bretons est d'ailleurs extraordinaire : nous n'en citerons comme exemple que le calvaire de Plougastel, où notamment, dans la scène du Baptême, Jésus est figuré à genoux devant le Précurseur (sur les fonts de Hal, au contraire, Villaume de Tournai nous montrait avec plus de raison Jean fléchissant le genou devant Jésus).

soldats commencent à dresser, tandis qu'un des bourreaux frappe un dernier coup de marteau sur le clou qui transperce la main de Jésus [1]. — Sur la façade d'Orviéto (XIVe siècle) la scène est plus naïvement traitée : comme dans le tableau de la mort du Christ, la Victime est fixée sur la croix plantée en terre, et le soleil et la lune, qui n'apparaissent d'ordinaire qu'à l'instant suprême, contemplent déjà la scène redoutable : c'est donc par un zèle superflu en même temps que sacrilège, que ce valet, venu sans doute trop tard à la curée, se dresse et lève les bras pour frapper encore de son marteau le clou sanglant où l'Homme-Dieu est déjà suspendu.

Mais la plupart des imagiers ont supprimé cette partie du drame, ou l'ont simplement indiquée et rappelée, en montrant, comme à Reims, un bourreau portant les clous : c'est qu'en effet tous avaient hâte d'arriver à la scène capitale et de tailler à genoux, avec toute leur habileté d'artistes et tout leur enthousiasme de chrétiens, la scène capitale de la Rédemption, la mort de l'Homme-Dieu, qui va maintenant faire l'objet de notre étude émue et recueillie.

G. Sanoner.

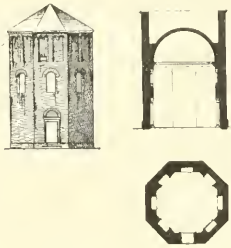
Paris.

1. A peu près de même sur un retable du XIVe siècle conservé au musée de Vich (Espagne).

L'Art chrétien monumental *(Suite)* (1).

STYLE BYZANTIN.

Baptistère des Orthodoxes (Saint-Jean *in fonte*). Cet édifice est bâti sur plan octogonal comme la plupart des baptistères d'Italie. D'après Corrado Ricci, ce ne serait qu'une



Elévation. Plan et coupe.
Baptistère.

ancienne salle de thermes romains transformés en 449 par l'archevêque Néon. Quoi qu'il en soit, il fut orné de riches mosaïques dès le milieu du Ve siècle et celles-ci sont appliquées à une voûte pendentifs, bien byzantine. A l'extérieur le haut des murs est décoré de renfoncements en arcatures géminées, le tout recouvert d'un comble en pavillon.

Au centre de la voûte les mosaïques figurent le baptême du Christ; plus bas se voient les apôtres rangés en cercle ; des prophètes occupent les huit angles de la coupole. Cette décoration est extrêmement remarquable par son antiquité comme par sa richesse.

Le baptistère de Ravenne, généralement daté de 450, offre une coupole octogonale à huit pendentifs, qui fut relativement facile à construire à cause de la faible importance des pendentifs. L'édifice offre en quelque sorte l'embryon de Saint-Vital.

Église de Saint-Vital à Ravenne (1). — Les Romains avaient déjà construit, nous l'avons vu, une rotonde octogonale entourée de huit absidioles et couverte d'un dôme, la *Minerva medica*. D'autre part, nous avons fait connaître de nombreuses rotondes orientales; notamment Constantin avait fait élever en l'honneur de la Vierge à Antioche une église octogonale nommée le *Temple d'or*, qui, avec ce dernier édifice, paraît avoir donné naissance à une série de rotondes analogues construites en Occident, notamment aux baptistères de Ravenne.

La plus remarquable est celle de Saint-Vital, qui se voit encore presque dans son intégrité première. C'est en revenant de Byzance que saint Ecclesius la fonda en 526. Elle fut décorée à l'intérieur de superbes mosaïques.

Saint-Vital offre le plan très simple indiqué plus loin, agrandi à une époque postérieure ; l'église a été notamment flanquée de deux tours rondes.

Chacune des faces de l'octogone central, soutenu par huit piliers robustes qui portent sur leurs reins la grande coupole, est percée d'une grande arcade ; derrière ces arcades s'ouvrent des niches éclairées par deux étages de galeries percées dans des absidioles (2); la huitième d'entre les arcades forme le sanctuaire. Au dessus de la ro-

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, 1905, pp. 174, 223, 311, 378 et 1906, pp. 22, 92, 166, 313 et 371.

1. V. *Louis Courajod*, par Marignan, p. 46. — V. Rondelet, p. 69, *Traité de l'art de bâtir*, t. II, p. 349.

2. Ces sortes d'hexèdres, selon M. L. Enlart, seraient imités des niches percées au pourtour du temple de la Minerva Medica à Rome. (V. *Traité d'archéologie française*, t. I, p. 149.)

tonde octogonale s'élève la coupole, supportée par huit petits pendentifs, et éclairée à sa base par huit fenêtres jumelles.

La coupole est construite d'une manière très curieuse, à l'aide de poteries ayant la forme d'amphores antiques, emboîtées les unes dans les autres. La partie de la voûte comprise depuis la naissance jusqu'à la

Baptistère de la cathédrale de Ravenne (Ve siècle) — Un des angles de l'octogone: Prophète.

clef de la pénétration des fenêtres est formée de files méridiennes de ces vases emboîtés. L'autre portion de la voûte est composée d'amphores plus petites, disposées en une spirale continue, dont les anneaux s'élèvent jusqu'au sommet de la voûte [1].

Nous donnons un croquis des amphores avec leurs différentes coupes.

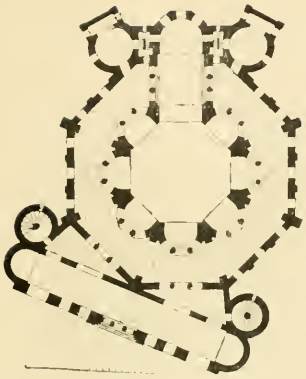
1. Quast, *Die Altchristliche Bauwerke von Ravenna, 1842.* Rohres, Ravenne, 1869.

Mais ce qu'il faut admirer à Saint-Vital, c'est la somptueuse décoration en mosaïques dont elle fut revêtue du temps de Justinien. A ce point de vue, l'abside est incomparable. « Elle représente, d'un côté, Justinien entouré de dignitaires et de gardes, et, de l'autre, Théodora, suivie des femmes de sa cour, offrant des présents à l'église. L'impératrice franchit l'atrium, où se trouve la fontaine sacrée, tandis qu'un

Baptistère de la cathédrale de Ravenne (Vᵉ siècle). — Voûte.

serviteur soulève devant elle les voiles suspendus à la porte du temple ; son costume est splendide ; une large broderie, qui représente l'Adoration des Mages, forne le bas de sa robe; des joyaux couvrent sa poitrine; de la chevelure pendent sur les épaules des torsades de perles, et un haut diadème couronne la tête ceinte du nimbe. »

A la clef de voûte figure l'Agneau de Dieu. L'arc triomphal est orné de 15 médaillons offrant la figure du Christ, celles



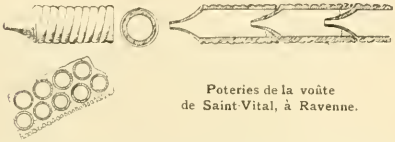
Église de Saint-Vital à Ravenne. — Plan.

Remarquons la forme particulière du pilier de Saint-Vital, et la disposition compliquée des voûtes des bas-côtés. Nous aurons à la comparer plus tard avec les parties analogues du Dôme d'Aix-la-Chapelle.

Nous reviendrons aux églises en octogone, qui réapparaissent plus tard en Occident. Saint-Vital fut construit par l'argentarius (banquier) Julianus sous Théodoric, mais consacrée seulement sous Maximus (546-556). Elle coûta 26 mille sous d'or. Ce fut la plus belle église de Ravenne. Les chapiteaux sont cubiques, et les tailloirs très accentués. Toute la décoration est orientale : animaux affrontés, oiseaux, feuillages dessinés à plat. L'analyse de ce monument nous montre les transformations de l'art latin sous l'influence du milieu gréco-oriental [1].

1. V. A. Marignan, *Louis Courajod.*

des Apôtres et des saints Gervais et Protais. Ailleurs on voit d'autres mosaïques représentant les Évangélistes et des scènes

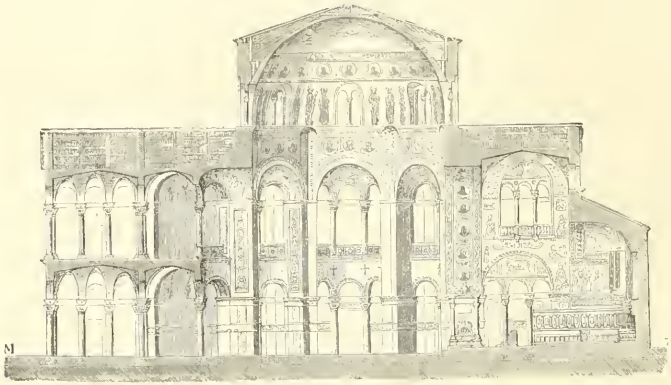


Poteries de la voûte de Saint-Vital, à Ravenne.

de l'Ancien Testament. Sur la demi-coupole qui surmonte l'abside on voit le Christ couronnant saint Vital. Un Christ gigantesque orne la grande coupole ; à ses pieds, on distingue encore plusieurs figures de saints.

Intérieur de la basilique de Saint-Vital à Ravenne.

En dehors de ces édifices caractéristiques de l'influence Orientale, Ravenne possède, dès la même époque, des églises de type basilical, parmi lesquelles se distinguent surtout Saint-Apollinaire le neuf et Saint-Apollinaire *in Classe*. Elles offrent



Coupe longitudinale de la basilique de Saint-Vital à Ravenne (disposition des mosaïques).

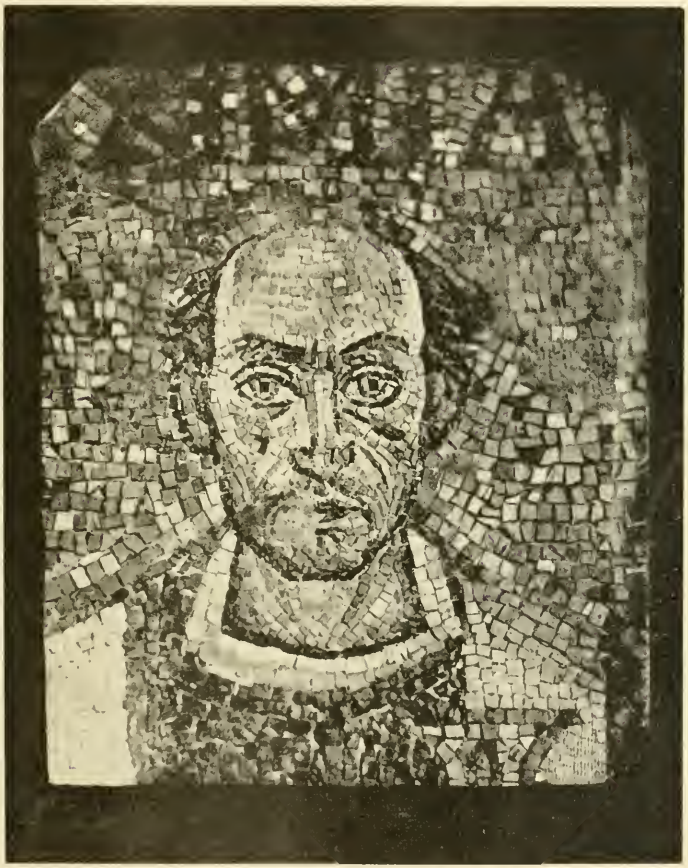
Église Saint-Vital à Ravenne — L'empereur Justinien et l'évêque Maximilien.

quelques caractères byzantins dans leur décor et dans la forme de leurs colonnes aux puissants abaques.

Un élément qui n'est pas négligeable dans ces églises de Ravenne, c'est l'existence de campaniles. Il est à remarquer que la plupart

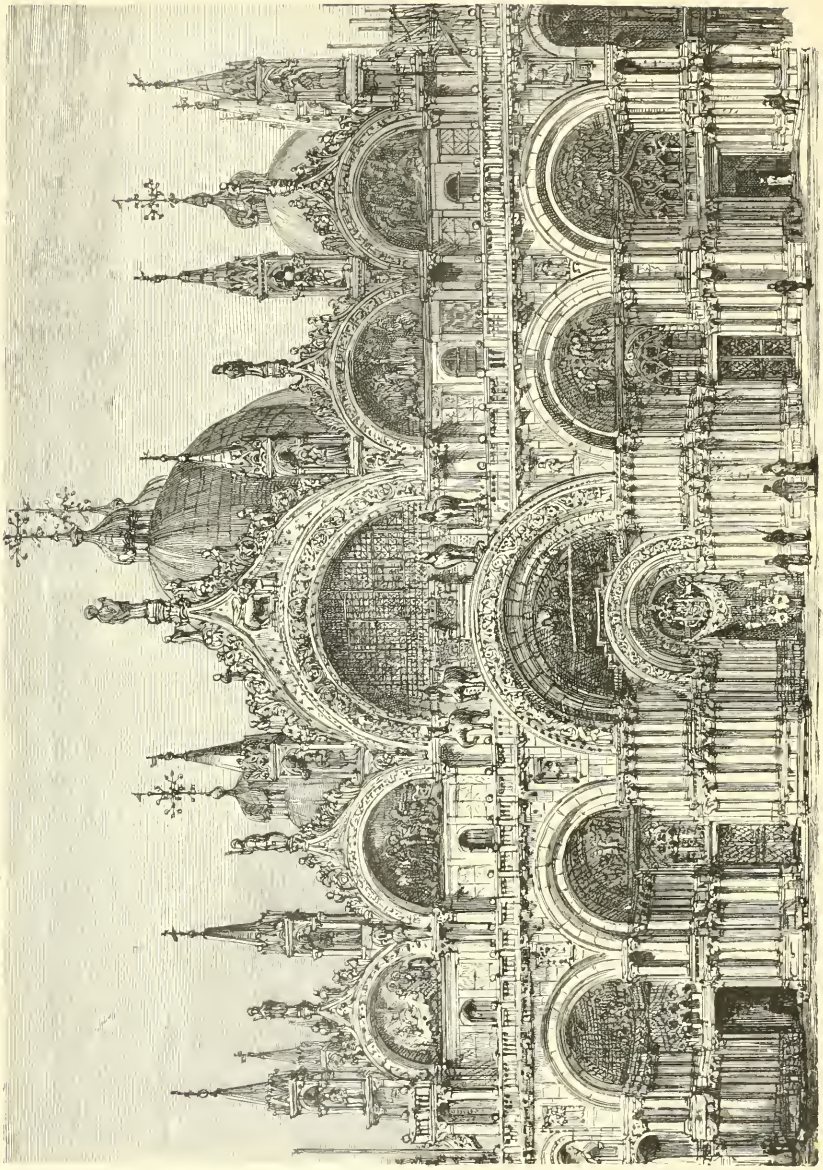
sont ronds, tandis qu'ils sont carrés dans le reste de l'Italie. Nous en reparlerons à propos du style roman.

Saint-Marc de Venise. — La belle église de Saint-Marc de Venise est l'exemple le plus remarquable de l'introduction en Occident de la *coupole multiple*, telle qu'elle fut appliquée à Byzance à l'époque macé-



Ravenne. — Mosaïque de l'église Saint-Vital (Ve siècle).

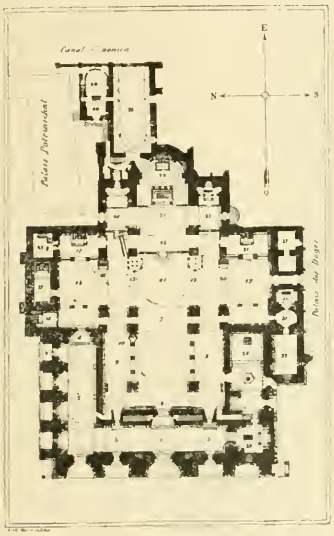
donienne, ainsi que nous l'avons vu plus haut, notamment à l'église des Saints-Apôtres de Constantinople. Ici nous voyons, non plus une grande coupole unique comme à Sainte-Sophie de Byzance et à Saint-Vital de Ravenne, mais un système de cinq coupoles sur pendentifs couvrant tous les espaces de la superstructure. Il paraît établi que ces coupoles furent élevées vers 1063 par Domenico Cantarini.



Cathédrale de Saint Marc à Venise

Le plan de l'édifice est disposé en croix grecque ; des coupoles couvrent l'entrée et les quatre bras de la croix.

Pour abriter les restes de saint Marc, le doge Justinien Parteciporis avait élevé en 829 un vaisseau à trois nefs latines terminées par trois absides. Endommagée par



Plan de Saint-Marc.

un incendie en 976, rétablie en 978 par le Doyen Pietro Orseolo Ier sur le même plan à l'aide d'architectes appelés de Byzance, le Doyen Cantarini la remania et la convertit en église byzantine. Saint-Marc fut terminé en 1071 (1).

Des constatations faites vers 1855 par la Commission archéologique dite autrichienne et discutées par feu R. Cattaneo, il résulte que les coupoles sont postérieures à Orseolo et elles datent bien du XIe siècle (1).

On continua durant des siècles à agrandir et à décorer Saint-Marc. Bientôt se produisit une réaction contre le style oriental. Un jour les coupoles primitives, dont la forme régulière est celle d'une calotte, ne parurent plus assez monumentales dans leur allure déprimée ; elles furent surmontées de ces dômes postiches, exhaussés sur des lanternes rondes, qui couronnent aujourd'hui le monument. Plus tard on ajouta des chapelles en style lombard. La Renaissance à son tour apporta son contingent d'annexes et de décors. Tous les styles, jusqu'à celui du XVIIIe siècle, se marient dans l'antique chapelle des Doges, devenue depuis Pie VII une cathédrale et le siège du Patriarcat de Saint-Marc (2).

Plus tard la superstructure de Saint-Marc fut appliquée à Saint-Antoine de Padoue, avec une tendance vers le retour au plan basilical; il y a trois coupoles, une au centre, deux sur la nef allongée.

L. Cloquet.

1 Cattaneo, *ouv. cité.*

1. V. *La basilique de Saint-Marc à Venise*, étudiée au double point de vue de l'art et de l histoire par une réunion d'écrivains Vénitiens. Venise, Ongania, 1878-1888. 16 vol. gr. in-4° et 2 vol. gr. in-fol. En Portefeuilles.

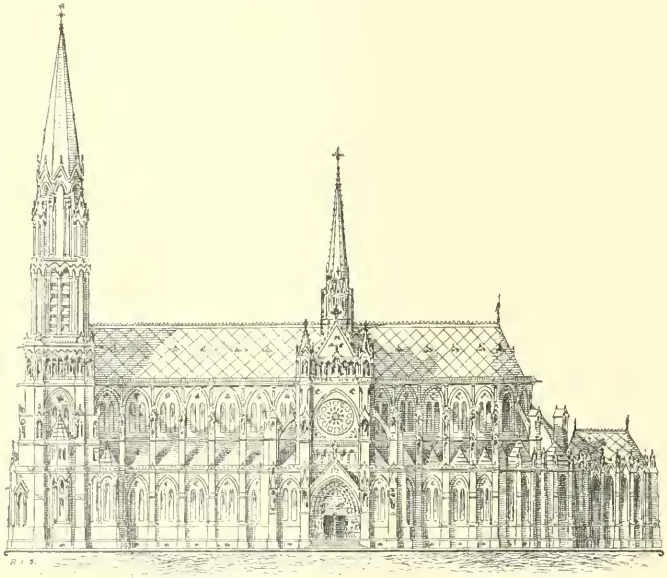
2. On a retrouvé dans le canal en 1903 une colonne de 11 mètres de longueur sur 1m,80, identique aux deux fameuses colonnes qui soutiennent les lions de Saint-Marc. Il s'agirait d'une des colonnes offertes par l'empereur byzantin Alexis Comnène aux Vénitiens, pour les remercier d'avoir sauvé l'empire d'Orient de l'invasion normande. Une de ces colonnes était tombée à la mer à son arrivée à Venise, et on n'avait jamais pu l'en retirer.

La future cathédrale de Lille.

COMME nous le rappelions naguère ici [1], le grand œuvre de Notre-Dame de la Treille, interrompu sans doute pour longtemps, était destiné à réaliser un rêve d'art chrétien, la synthèse moderne des vieilles cathédrales de France.

Faut-il renoncer pour toujours à ce rêve? Naguère, dans un des Congrès des catholiques du Nord, feu Harmel, le « bon père », évoquait en espérance cette procession d'un peuple fidèle, déployant dans les rues de Lille les bannières des corporations chrétiennes, défilant au son des cloches de la cathédrale achevée, pénétrant sous les voûtes du monument terminé, et chantant d'un seule voix le cantique d'allégresse :

Magnificat anima mea Dominum !
Fecit potentiam in brachio suo ; dispersit superbos mente cordis sui.



Église Notre-Dame de la Treille à Lille. — Façade latérale.

Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles.
Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiæ suæ.

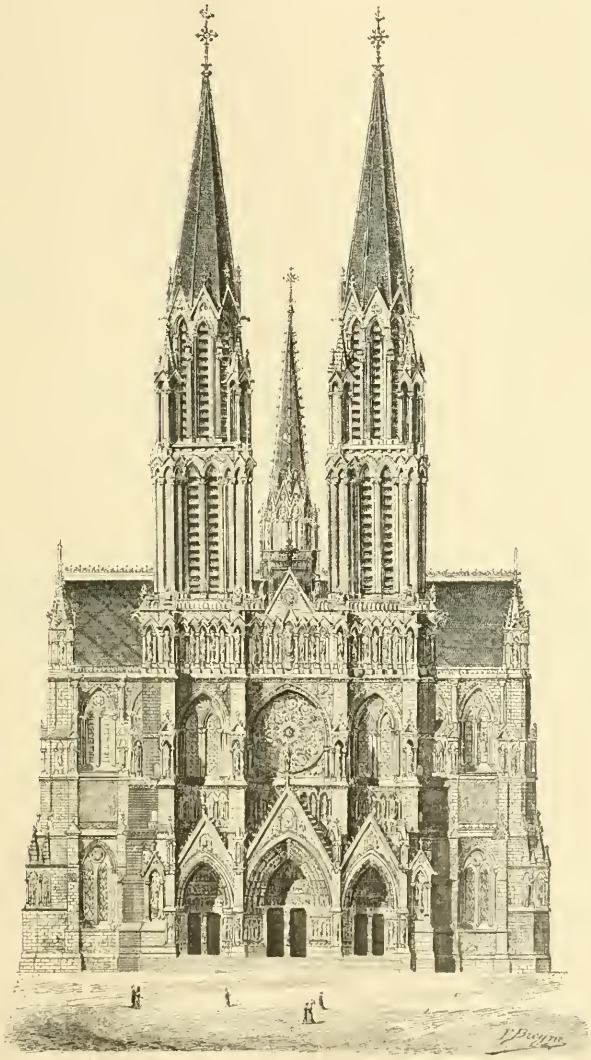
Faut-il désespérer de cette résurrection de la France chrétienne, victorieuse, par la grâce du Dieu des Francs, des assauts de l'impiété ?

Les vaillants catholiques de Lille, ou leurs fils si pas ceux qui vivent, ne verront-ils pas ce jour béni, où la basilique fondée dans l'épreuve s'élèvera complète et glo-

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1906, p. 51.

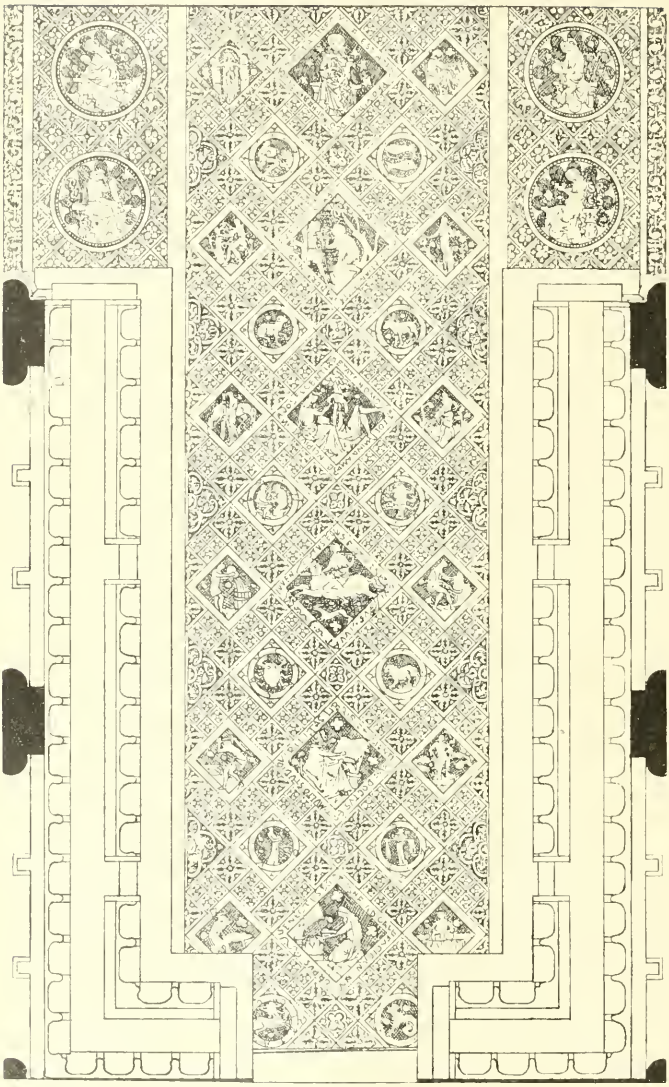
rieuse, dans la France qui se sera rendue au Christ ?

L'espoir en reste enraciné dans leur cœur, témoin le programme superbe qui



Église Notre-Dame de la Treille à Lille. — Façade principale.

voit le jour justement en ces temps de persécution, programme savamment étudié, méticuleusement tracé, du parachèvement décoratif, de l'ornementation intégrale de



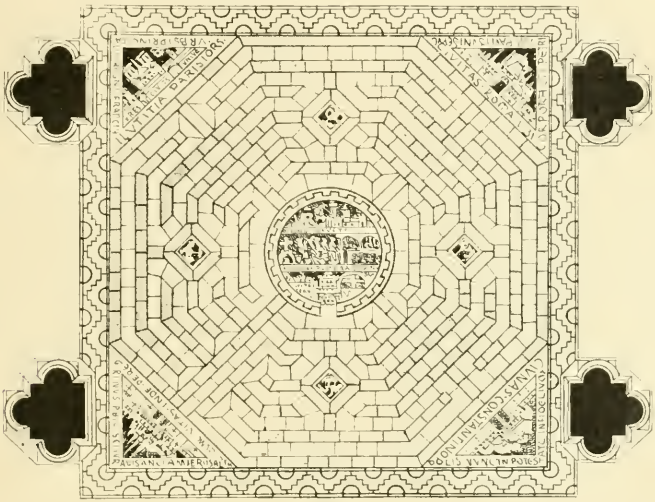
Pavement du chœur.

ce monument d'avenir, programme exposé dans le travail du Rév. chanoine Van Damme : *Iconographie de la basilique Notre-Dame de la Treille à Lille* (1). C'est un bel acte de foi !

1. Lille. Imprimerie Lefebvre-Ducrocq, 1906.

Combinant les projets du grand concours de l'année 1856 [1] et reprenant plus particulièrement la conception de l'illustre de Lassus, M. Ch. Leroy s'est efforcé d'y réunir dans une harmonieuse synthèse les éléments des cathédrales de France. Il a voulu rappeler dans un même monument, d'une belle unité et d'une parfaite harmonie, la chapelle absidale du Mans, le chœur de Beauvais, la nef d'Amiens, le portail de Reims, la rose occidentale de Paris, le beau clocher de Chartres, etc.

Là s'est borné son immense labeur. Le temps lui a manqué pour indiquer le thème du poème que les sculpteurs, les verriers et les peintres seront appelés un jour à retracer à l'extérieur et à l'intérieur de la cathédrale de Lille. En 1894, Mgr Delassus a fait paraître dans la *Revue de l'Art chrétien* une étude consciencieuse de ce projet lointain, mais ce n'était qu'une ébauche. Monsieur le chanoine Vandamme a eu la vaillance de reprendre et de mener à belle fin ce travail énorme : arrêter dans son magnifique ensemble la décoration intérieure et extérieure de la basilique, avec ses statues, ses bas-reliefs, ses vitraux, ses peintures, ses autels, son pavage, son mobilier. Il a conçu cette somme artistique ; il a réuni dans une synthèse bien équilibrée les cycles historiés, dont les exemples nous sont livrés par les artistes du XIIIe siècle ; il a réalisé le plus beau travail qui ait jamais été mis sur pied d'iconographie pratique.



Le labyrinthe.

En livrant à la publicité cette étude si méritante, l'auteur fait appel aux esthètes, aux archéologues, aux maîtres de l'art pour perfectionner encore une conception qui doit être celle de la cathédrale-type, l'idéal du peuple chrétien français. « Toute idée nouvelle sera bienvenue, et d'autant plus volontiers, qu'elle n'arrivera pas trop tard pour être adoptée. »

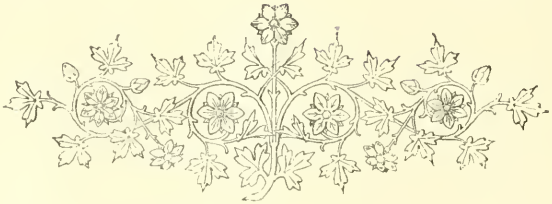
1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1894, p. 415.

Le projet, si vaste et approfondi qu'il soit, est encore relativement provisoire ; et son auteur attend les avis compétents pour résoudre bien des points qu'il tient sagement en suspens. C'est ainsi qu'il laisse à résoudre d'intéressantes questions : quels sont, pour citer de simples exemples, les attributs à donner aux vertus théologales, cardinales et morales, qui orneront la grande rose occidentale, ainsi qu'aux vices opposés; quels sont les travaux qu'il faut choisir de nos jours pour caractériser chaque mois de l'année dans le calendrier de pierre qui décorera le pavé du sanctuaire? etc.

On voit quelle largeur d'idées préside à cette belle étude, et qu'à certains égards, et en particulier au point de vue doctrinal et scientifique, on peut s'attendre à une perfection qui est loin d'être réalisée dans les œuvres admirables du moyen âge.

Nous n'entamerons pas, avant d'avoir eu le loisir d'en faire une sérieuse étude, l'examen critique du remarquable travail de M. le chanoine Vandamme. Nous le signalons d'abord à l'attention des amis de l'art chrétien et des hommes compétents. Voilà un beau champ d'études pratiques et particulièrement utiles ouvert au labeur des érudits chrétiens. Notre *Revue* est assez naturellement indiquée pour enregistrer les travaux qui en seront le fruit, et elle invite ses correspondants à lui transmettre le résultat de leurs méditations.

L. Cloquet.



Mélanges.

La galerie Campana.

LA collection Campana, achetée en 1861, par Napoléon III, pour la somme de 4,360,440 francs, comprenait 646 tableaux des XIVe et XVe siècles, la plupart italiens. C'était une incomparable série, précieuse surtout par son homogénéité, au point de vue des origines et des progrès des écoles italiennes, ainsi que des comparaisons qu'elle permettait ; c'était la plus complète peut-être qui ait jamais été formée au point de vue iconographique.

Malheureusement elle a été démembrée : la moitié fut dispersée en 1863, entre les 67 musées de province de France. Au moins aurait-on pu les repartir par séries formées, l'une de giottesques, une autre de Siennois, une troisième d'Ombriens, une quatrième de Florentins, etc. Loin de là, aucun ordre ne présida à cette distribution, qui fut une brutale dislocation. Des parties de triptyques furent disjointes et envoyées dans des villes différentes. Tel panneau à deux compartiments représentant en demi-figure saint François et un autre personnage, fut partagé entre le musée d'Autun et celui de Saint-Lô. Tel triptyque fut dépecé : le panneau central est au Louvre, un volet à Toulouse, un autre à Ajaccio. Ce fut, comme a dit M. S. Reinach, une sottise, une vengeance mesquine de Reiset, qui n'avait voulu en retenir que 97 tableaux pour le Louvre. Aussi parvint-il en 1872 et en 1876 à opérer de nouveaux démembrements, qui dispersèrent des tableaux d'une valeur plus grande que ceux de 1863.

Il résulte des recherches de MM. P. Perdrizet et R. Jean, que nous résumons ici, que le Louvre ne garde plus qu'une centaine de numéros de cette vaste galerie Campana, qui contenait des documents sans pareils pour l'étude de la peinture archaïque italienne, surtout en ce qui concerne les écoles Ombrienne, Siennoise et Florentine ; ce trésor est aujourd'hui émietté entre plus de cent musées provinciaux. Pour comble de malheur, il n'existe aucun inventaire indiquant où se trouve aujourd'hui chacun des 646 tableaux de la galerie Campana, et qui permette aux travailleurs de retrouver la retraite de l'une ou de l'autre des pièces de cette collection sombrée

Triomphe de saint Augustin au musée de Besançon.

dans le gouffre des musées de province. M. Reinach s'était efforcé, en vain, de retrouver leurs destinations respectives.

Plus heureux que lui, M. Paul Perdrizet et M. René Jean ont retrouvé aux archives de la Direction des Beaux-Arts les listes sommaires, musée par musée, des envois de 1863, de 1872 et de 1876. Ils ont compulsé les catalogues de province, et ont fait appel à de nombreux cor-

La Crucifixion du musée de Colmar.

respondants. Il existe d'ailleurs deux catalogues plus ou moins complets de la collection originelle, qui leur ont servi de point de départ pour un travail de reconstitution de l'importante galerie. Bref, puisant à toutes les sources, notamment aux descriptions de Crowe et Cavalcaselle et à celles de MM. Lafenestre et Richtenberger, ils ont rédigé un catalogue sommaire de la galerie Campana.

Mais cet utile travail, qui fait l'objet d'une

Predella, école de Botticelli, musée du Louvre.

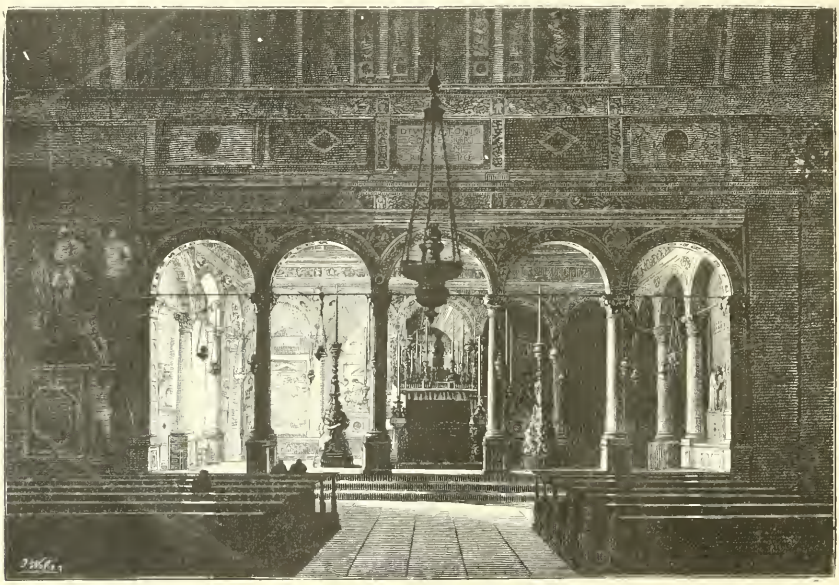
La Vierge a la massue du musée de Montpellier.

brochure de 70 pages, n'est à leurs yeux que l'ébauche d'une œuvre plus considérable. Leur intention est de publier, après ces prolégomènes, un catalogue approfondi et illustré, qui donnerait la reproduction des 646 tableaux de la collection du musée Napoléon III. Ils ont réuni quantité de photographies, dont ils comptent compléter la série en faisant appel aux per-

sonnes capables d'apprécier leur belle entreprise.

Le musée Campana est, notamment pour l'iconographie chrétienne, qui intéresse nos lecteurs, une mine incomparable, encore inexplorée, bien que le P. Cahier, qu'ils connaissent bien, y ait convié les chercheurs dès 1866.

MM. Perdrizet et Jean nous donnent comme spécimens des descriptions à faire, quelques notices des plus curieuses sur quelques-uns des tableaux de la collection dispersée et qui appellent l'examen. Tel est, par exemple, le *Triomphe de saint Augustin* du musée de Besançon (tableau italien du *quattrocento*). Le saint tient un livre, qui est celui de la règle de son Ordre, ce qu'avait méconnu le P. Cahier. Il paraît là comme fondateur des ermites et des chanoines augustins.



Padoue. — La chapelle Saint-Antoine.

Le personnage humilié à ses pieds n'est pas Aristote, comme l'a pensé le savant jésuite; ce vaincu est Averroës.

Citons comme second exemple, la *Crucifixion* du musée de Colmar (tableau ombrien, deuxième moitié du XVe siècle), qui offre cette curieuse particularité, que le sommet de la croix y est représenté verdoyant comme la tête d'un arbre; il y a là une *allusion* à la légende du bois de la croix, du plus vif intérêt, en même temps qu'un joli symbolisme.

La *predella* botticellesque du Louvre offre également un vif intérêt iconographique ; on y voit le divin jardinier ayant à ses pieds non seulement la Madeleine, mais encore le roi David, le groupe de la Visitation, saint François embrassant saint Dominique, saint Pierre de Vérone et saint Onuphre. Il faut lire la page érudite où M. Perdrizet commente ce thème d'iconographie figurative, genre exceptionnel en Italie, où les peintures sont narratives.

Nous reproduisons enfin ce curieux tableau, dit : *La Vierge à la massue*, du musée de Montpellier. Nous laissons au lecteur le soin de déchiffrer ce curieux sujet. Peut-être l'un d'eux découvrira-t-il le texte dont cette image est l'illustration. Nous en ferons part bien volontiers à M. Perdrizet.

Notre conclusion sera le vœu le plus sympathique de voir aboutir le beau projet de M. Perdrizet et de son collaborateur, et nos lecteurs s'y associeront sans aucun doute.

L. CLOQUET.

Padoue et Vérone [1].

Padoue. — Pour nous Padoue est surtout la ville sur laquelle plane la gloire de saint Antoine,

Padoue. — Église Saint-Antoine.

celui qu'on nomme à Padoue *il santo*, celui qui brava le tyran Eccelino, le théologien redoutable aux hérétiques qui prêchait en plein air parce qu'il n'y avait pas d'église assez grande pour contenir les foules qu'entraînait sa parole puissante, celui enfin dont le peuple de Padoue disputa la

1. *Padoue* et *Vérone*, « la collection des *Villes d'Art célèbres* », par Roger PEYRE, prof. de l'Université. 1 volume petit in-4° avec 127 gravures. Broché 4 fr. Relié 5 fr. (H. Laurens, Paris), 1906.

Pour présenter au public *Padoue* et *Vérone*, vieilles cités intéressantes par l'histoire aussi bien que par l'art, il fallait un écrivain qui fût également historien de valeur et critique d'art autorisé, chez qui une érudition approfondie ne fit pas tort au pittoresque, et sût placer l'œuvre d'art dans le cadre qui l'anime et qui l'explique. Par sa connaissance de l'Italie, par la diversité de ses études antérieures, M. Roger Peyre était désigné pour cette mission.

dépouille les armes à la main contre les habitants d'Avella.

La vaste basilique du Saint fut élevée de 1232 à 1307. Elle a des arcades à cintre brisé, qui rappellent que les Franciscains furent des premiers (avec les cisterciens) à pratiquer l'architecture ogivale en Italie; mais le caractère régional s'affirme par ses cinq coupoles et ses toitures métalliques à la façon de Saint-Marc de Venise : ces coupoles ne furent achevées qu'en 1424. C'est à tort qu'on a attribué la basilique, d'après Vasari, à Nicolas de Pise; un des premiers architectes fut probablement Fra Carello.

Padoue. — La cathédrale.

Padoue. — Église des Carmes.

La cathédrale est éclipsée par la basilique de Saint-Antoine ; l'église de Sainte-Justine peut seule rivaliser avec elle, ainsi que le palais de

Justice (palazzo della Raggione). Celui-ci fut commencé en 1172 sur les plans de Pietro Corzo di Limena et terminé en 1219. L'intérieur offre une salle unique de 80 mètres sur 27 couverte d'un vaste berceau lambrissé de sapin du XVe siècle.

« On dirait, dit Savonarole, un immense navire

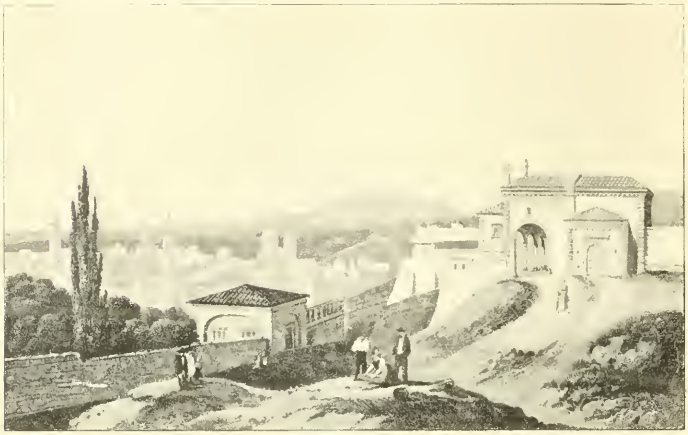
Padoue. — Église des Ermites.

retourné. » Les peintures qui décorent actuellement ce vaisseau, et qui ont effacé celles de Giotto, comprennent trois cent dix-neuf sujets. C'est un poème dédié à l'astrologie.

Vérone. — Pont della Pietra.

M. Peyre fait remarquer, que la charpente reproduit le système Philibert Delorme avant la lettre ; le rapprochement n'est pas exact ; les berceaux en bois sont bien antérieurs au Me charpentier de Louis XIV ; dès le XIIIe siècle de pareils voûtes lambrissées couvraient en France

des vaisseaux d'églises par centaines et de grandes salles d'hôpital (Clermont-Tonnerre, Beaune, Gand, Lubeck, etc.) ; et d'autre part, sans aller jusqu'aux Indes, comme le fait notre



Vérone.

auteur, on peut trouver à la mosquée d'Omar à Jérusalem, le prototype d'une couverture externe établie sur des chevrons courbés comme le berceau interne.

Vérone. — Les jardins Giusti

Padoue possède quelques logis anciens, nommés très modestement des palazzi, notamment la maison d'Eccelino (rien du tyran féroce) encore romane, et la maison gothique du Dante.

La Renaissance nous a laissé la Casa del ponte Torricelle, et le style classique, les palais Giustiniani, Corinaldi et di Veneze (aujourd'hui d'Arenberg). Partout la peinture couvrait les murs intérieurs et débordait sur les façades.

M. Peyre n'admet pas la confusion couramment faite entre les écoles de peinture de Venise et de Padoue. Ce qui domine chez les peintres padouans, c'est l'énergie violente du geste et de l'expression et la netteté des contours. Cela se comprend, car sous un ciel pur comme celui de Padoue, c'est plutôt la ligne que la tache colorée qui frappe le regard. Il en est tout autrement de Venise. D'ailleurs l'école de Padone est bien antérieure à celle de Venise. C'est plutôt de l'école florentine que la peinture se rapproche.

Vérone. — L'intérieur de l'arène.

On trouve dans le livre de M. Peyre des détails sur l'école de Squarcione et l'œuvre padouane de Mantegna, etc.

Il est à peine utile de rappeler la belle série des tombeaux padouans dont les plus remarquables sont aux Eremitani, et la famense statue équestre de Gattamelata, la première de l'espèce coulée en bronze, où Donatello s'est rapproché de la sculpture antique.

Le maitre-autel du Santo, reconstitué par M. P. C. Boite, fut un des chefs-d'œuvre de grande sculpture florentine.

Vérone. — Négligeons le souvenir devenu banal et obsédant de Romeo et Juliette, et rappelons d'autres noms qui dominent l'histoire de Vérone, les Théodoric, les Scaliger, les Paul Véronèse. M. Peyre insiste sur celui de l'architecte San Micheli, resté très populaire dans son pays, auquel il faut joindre son prédécesseur Fra Giocondo.

Les architectes véroniens se sont inspirés des formes gréco-romaines, ayant devant les yeux les portes, les arènes, le théâtre et les nombreux fragments antiques dont des spécimens sont conservés au musée Maffei.

C'est à Vérone que nous trouvons les plus belles églises romanes de l'Italie. Saint Zeno, malgré son plafond plat, peut être comparée aux plus belles de France et d'Allemagne, avec ses trois nefs où les piliers alternent avec des colonnes suivant le modèle lombard; avec ses beaux cloîtres, sa superbe crypte et son porche avancé à étage, posant ses colonnes sur l'échine de lions, dispositifs qui se reproduisent à la cathédrale. Les trois nefs de celle-ci, si bien conservées, ainsi que ses cloîtres, sont portées par des magnifiques piliers de marbre rouge.

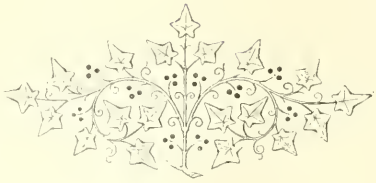
Le cimetière des Scaliger est le centre d'un de ces sites artistiques, uniques dans leur genre et inoubliables. Le plus ancien des trois fameux monuments est celui de Cane Grande della Scala (✠ 1329), qu'a décrit John Ruskin, daus les *Pierres de Venise*, et qui surmonte la porte de S. Maria Antica. Les deux autres sont isolés dans une enceinte grillagée. Celui de Mastino II (✠ 1351), par le Milanais Pierone, est un modèle de ces tombeaux sous un édicule, chers au moyen âge. La statue équestre justifie ces mots d'un contemporain. « Quand le seigneur Mastino chevauchait par les rues; toute la ville de Vérone était dans la terreur. » Le monument de Cane Signorio (✠ 1375) est beaucoup plus orné ; il annonce l'approche de la Renaissance.

« C'est quelque chose de terrible et de parfois enfantin, dit M. Peyre, en parlant de ces mausolées, ce mélange d'élégance artistique et de brutalité, une œuvre à la fois fastueuse et militaire où le luxe raffiné de la vie princière s'unit à la rudesse féodale, où se fait sentir la prodigalité facile d'une richesse exubérante et la force impitoyable. Lorsqu'on voit, surtout à la tombée du jour, ces trois chevaliers avec leurs armures fantastiques et leurs grandes lames verticales se dressant sur cet amoncellement de statues, d'arcades, de colonnes, de pyramides, on dirait d'immenses épouvantails. »

Sur la belle place de la seigneurie de Vérone se dresse le palais de justice fondé en 1183; sa grande cour est superbe; sa façade est sobrement percée des triplets romans qui éclairent la grande salle où mène un superbe escalier du XIVe siècle. En face est le *palazzo del Consiglio*, attribué à Fra Giocondo, et sur la place, la statue du Dante. Le *Castello Vecchio* (1354) et le pont fortifié qui traverse l'Adige évoquent le moyen âge dans sa sauvage beauté. Tels sont les monuments caractéristiques de Vérone.

M. Peyre nous fait connaître la Via Mozzanti, l'église de San Ferme Maggiore, celle de Santa Anastasia, les palais Carossa et Bevilacqua, le Campo Santo avec ses sculptures, et cette mosaïque de bois verni de diverses couleurs, que les Italiens appellent *tarsia* et où excellent les Véronais. Puis il résume l'histoire de la peinture locale, dont les richesses sont réunies dans les œuvres de Paul Véronèse.

L. Cloquet.



Correspondance.

Pologne.

Monsieur,

En vous envoyant une note sur l'Exposition mariale de Varsovie de l'année 1905 [1], je vous ai promis une description des tableaux des écoles flamande et hollandaise qui y ont figuré. Le catalogue descriptif de l'exposition a tardé de paraître pour des raisons dues à des circonstances locales. Je puis enfin tenir parole, en vous envoyant cette description accompagnée de deux planches, qui intéresseront les lecteurs de la *Revue*.

Recevez mes sentiments les plus distingués.

Antoine BRYKCZYNSKI,
Membre de la Comm. des Beaux-Arts
de l'Académie de Cracovie.

N° 491. *Roger van der Weyden.* Triptyque 1m,30 × 1m,00 Le corps de Jésus est étendu à terre. Sa Mère est à genoux en adoration. Autour S. Jean et les trois saintes femmes

Fig. 1. — Triptyque du musée des Beaux-Arts à Varsovie, par Roger VAN DER WEYDEN.

dont l'une tient dans sa main droite la couronne d'épines, et l'autre la main de Jésus. L'expression de toutes les figures est attendrie d'une douceur extrême, les yeux gonflés par les pleurs. Au fond le paysage représente Jérusalem.

Sur le volet intérieur de droite, un moine disant la messe dans une église gothique, entouré d'autres moines, tenant un cierge et deux crosses. C'est probablement la messe de S. Grégoire. A gauche, la donatrice agenouillée sur un prie-Dieu ; près d'elle un saint en habit de pèlerin, tenant d'une main une croix à longue hampe et de l'autre un livre. Sur la main gauche, une couronne à neuf fleurons.

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1905, p. 266.

En bas les armoiries de la donatrice. Au fond un paysage rustique. (Propriété du musée des Beaux-Arts à Varsovie) (*fig. 1*).

N. 492. *Adoration des bergers.* Sous une arcade d'architecture en style Renaissance, dans une crèche remplie de foin couvert de langes, l'enfant Jésus tout nu. A gauche,

Fig. 2. — Adoration des Bergers. — École flamande. Collection des comtes Krasinski.

Marie agenouillée en adoration et derrière elle, S. Joseph debout avec un cierge allumé à la main. Vis-à-vis du spectateur un ange richement vêtu, les mains jointes. A gauche, un autre ange tient des langes pour aider la sainte Mère à emmailloter l'enfant. Derrière lui se tiennent deux bergers et, au fond, deux autres. En haut on voit deux anges avec des philactères. Au fond une étable avec un âne et un bœuf, et plus loin des tours de

fortifications. A gauche, au fond, un paysage, où on voit des brebis et des pasteurs qui regardent un ange apparaissant au ciel.

(École flamande d'environ 1530. $0^m,66 \times 0^m,56$. Propriété des comtes Krasinski) *(fig. 2)*.

493. *Adoration des Mages.* Jérôme Bosch. $1^m,70$ $0^m,76$. Une étable délabrée dans laquelle se tient Marie, tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux. Un des mages a déposé son offrande et se tient agenouillé près de l'Enfant. Il a les mains jointes et il est vêtu d'un ample manteau de pourpre. Les deux autres se tiennent debout, tenant leurs présents. Dans l'étable, sur le toit et tout autour on voit des personnes curieuses de contempler cette scène. En haut, au fond, la ville de Bethléem.

494. *La Vierge avec l'Enfant Jésus.* $0^m,85 \times 0^m,75$. Près d'une table couverte, sur laquelle on voit un couteau un pain et une poire ; sous des arcades en style Renaissance, on voit Marie assise et baisant son enfant, qu'elle tient de la main gauche et étreint avec la droite. Au fond un paysage. Des deux côtés des constructions en style Renaissance. École flamande.

495. *L'Immaculée Conception de Marie.* $1^m,12 \times 1^m,64$. Quentin Metsys. Triptyque appelé la *Litanie de la Vierge.* Marie les yeux baissés et les mains jointes, plane dans l'air, couverte d'un manteau étoilé. Tout autour, des figures du Vieux Testament, avec des inscriptions : à droite : *Stella maris, lilia convallium, turris Davidica, speculum sine macula fons ;* à gauche : *electa ut sol, pulchra ut luna, porta cœli, plantatio rosæ, puteus aquarum viventium, cedrus exaltata, virga Jesse.* En bas une ville, probablement Sion. *Civitas Dei* et *hortus conclusus.* En haut, Dieu le Père, la tête couverte d'une tiare, tient dans la main gauche un globe et bénit avec la droite. Tout autour : « *Tota pulchra es et macula non est in te.* » Sur les volets du triptyque : à gauche, le donateur, à droite la donatrice, à genoux les mains jointes pour la prière. Au-dessus leurs armoiries, au fond un paysage.

(Propriété du musée de Varsovie.)

496. *La mise au tombeau du Christ.* $0^m,30 \times 0^m,20$. École flamande. Le tombeau en forme d'un grand sarcophage, dans lequel Joseph d'Arimathie et Nicodème déposent le corps du Seigneur. Tout autour les saintes femmes. S. Jean, à genoux, soutient la Mère du Sauveur qui tombe évanouie. Au fond un paysage montagneux.

509. *La Vierge et l'Enfant.* École flamande. Un petit triptyque de $0^m,21 \times 0^m,34$. Marie tient dans une main deux roses. L'Enfant Jésus embrasse sa Mère. Ses pieds sont enveloppés d'un voile translucide. A gauche, S. Jérôme soutient sa tête d'une main et regarde Marie. A droite, S. François d'Assise presse son cœur d'une main et admire la Mère du Sauveur.

510. *L'Adoration des Mages.* $0^m,91 \times 0^m,67$. École hollandaise. Sous un édifice, de style Renaissance, Marie se tient assise tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus ; celui-ci regarde un des trois rois, qui lui présente une offrande. Tout près se tient le second roi avec ses dons et plus loin la suite. Au fond, S. Joseph parlant avec les domestiques des rois. A gauche, le troisième roi vient avec ses offrandes. Au fond un paysage.

520. *Adoration des bergers.* École flamande. Peint sur bois par Jean Franck.

521. *Marie et l'Enfant.* Jan van Schoreel. $0^m,47 \times 0^m,35$. Marie avec l'Enfant. Au fond un chœur d'anges.

531. *Idem.* $0^m,24 \times 0^m,18$. École hollandaise. Sur un fond noir, Marie nourrit l'Enfant, dans une pose semblable à celle du tableau précédent.

546. *Le mariage mystique de Ste Catherine.* $0^m,75 \times 0^m,94$. Van Balen. Dans un jardin fleuri, Marie est assise sur un tapis riche, dans un bosquet en style baroque, tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux. Le Sauveur met la bague au doigt de Ste Catherine, pieusement agenouillée aux pieds de Notre-Dame. L'épouse mystique est habillée splendidement, sur sa tête repose un diadème, le cou fortement décolleté est couvert de perles et de pierres précieuses. Un petit ange, ayant l'air et la mine souriante, montre sa petite tête rayonnante, sous un manteau en brocard d'or. Tout autour on voit d'autres anges. L'un joue du violon, l'autre de la harpe ; d'autres plus grands regardent le ciel ou bien l'Enfant Jésus. Dans la clarté du ciel six petits angelots font des pirouettes, deux tiennent des fleurs et deux autres une guirlande qui descend jusqu'à terre.

545. *Adoration d'anges.* Van Balen. $0^m,50 \times 0^m,70$. Les anges adorent Marie et le petit Jésus. Comme fond un jardin fleuri; sous l'ombre des arbres, Marie, couverte d'un manteau de pourpre, tient sur ses genoux l'Enfant Jésus debout. Le Fils entoure de sa petite main le cou de sa divine Mère, et tend l'autre vers deux anges dont l'un, à genoux, lui offre des raisins, et l'autre cherche les plus belles grappes, pour les lui présenter. Derrière eux, deux autres anges jouent l'un du violon et l'autre de la guitare. En bas, trois petits anges assis par terre travaillent à faire une guirlande de fleurs.

Les n°s 547, 548, 549 sont d'un même artiste, quoique les n°s 547, 549 ressemblent plus à l'école allemande et le n° 548 aux travaux des Italiens. Le jury de l'exposition les a pourtant classés parmi les œuvres de l'école flamande. Tous les trois sont d'une même grandeur ($0^m,48 \times 0^m,32$).

547. *Présentation de la Vierge Marie,* une enfant de 12 à 14 ans monte les degrés du temple de Jérusalem. Au sommet de l'escalier, l'archiprêtre la salue, entouré de six prêtres. Cette scène, quoique éloignée du spectateur, est au milieu du tableau. Des deux côtés il y a d'autres scènes. A droite, deux femmes en costumes somptueux du XVIIe siècle, et à leurs pieds, un mendiant boiteux, qui a sur ses genoux un parchemin avec un sceau, et tient à la main une coquille. A gauche un groupe de trois personnes sur un fond d'architecture en style Renaissance.

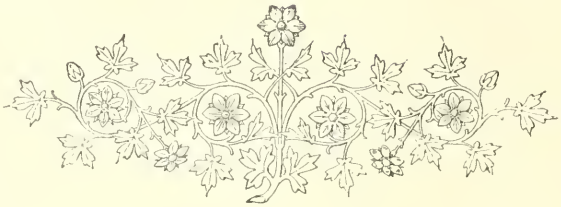
548. *La Visitation.* Devant un magnifique portique aux colonnes corinthiennes, Marie donne la main à Ste Elisabeth, derrière laquelle on voit en mi-figure Zacharie.

Près de Marie, S. Joseph, en costume de pèlerin, bâton en main, ôte son chapeau. En haut, deux anges; au fond, une cité fortifiée.

549. *Présentation de l'Enfant Jésus au temple.* Au milieu d'un temple à colonnades en style renaissance, se dresse une table couverte d'un tapis de couleur pourpre qu'entoure un groupe de personnes : Siméon avec l'Enfant sur le bras, Marie à genoux, les mains jointes en prières, plusieurs prêtres et un enfant avec un cierge. Derrière Marie une femme tenant une cage avec des colombes, S. Joseph et plusieurs autres personnages

568. *Les trois Mages*, $0^m,29 \times 0^m,32$. École flamande. Sous une colonnade en style renaissance, Marie tient sur ses genoux l'Enfant Jésus, qui bénit de la droite, et donne à baiser son pied droit à l'un des rois. Les deux autres rois, en riches costumes orientaux, se tiennent derrière lui avec leurs offrandes. Plus loin le cortège des rois et les soldats Au ciel, l'étoile de Bethléem.

569. *Notre-Dame avec l'Enfant Jésus.* École de Van Dyck.



Travaux des Sociétés savantes.

Société nationale des Antiquaires de France. — *Séance du 21 novembre 1906.* — M. Enlart analyse un mémoire de M. de Truchis sur l'église romane de Salmaise (Côte d'Or).

M. le comte Lefebre des Nouettes communique les photographies des trois statues de Gui Ier, de Gui II et de Gui III de Levi, maréchaux d'Albigeois, qui se trouvent dans l'église de Notre-Dame de la Roche près Rambouillet.

M. Paul Monceaux présente de la part du P. Delattre deux plombs de bulle dont l'un porte le nom du vestitor Maurice, une monnaie byzantine d'Héraclius et une monnaie d'un roi d'Aragon, trouvés à Carthage.

M. Mayeux signale une *chute de l'ange*, tenant un cadran solaire au clocher Sud de la cathédrale de Chartres et émet le vœu que la statue du prophète Élie reprenne sa place dans le portail royal.

Séance du 28 novembre. — M. le comte de Loisne rend compte de ses fouilles dans le cimetière de Liesin (Pas-de-Calais).

M. Paul Bordeaux étudie une montre solaire de 1563 conservée au musée de Beauvais et discute l'origine de ces instruments connus dans l'antiquité.

Séance du 5 décembre. — M. Pallu de Lessert propose de lire le mot ORIENS sur le nom effacé d'un vent gravé sur la rose des vents de Dougga (Tunisie).

M. Paul Monceaux présente de la part du R. P. Delattre une pierre gravée découverte à Carthage.

Séance du 12 décembre. — M. Michon étudie les 27 fragments de la mosaïque zeugma sur l'Euphrate.

M. Boinet trouve qu'une miniature du XVe siècle de la salle des primitifs au Louvre provient d'un manuscrit de Tite Live et la compare à celle d'un manuscrit de Valère Maxime écrit par un flamand pour le cardinal Charles de Bourbon en 1469 et conservé à la Bibliothèque Nationale.

Séance du 19 décembre. — M. de Mély fait une communication sur les signatures de manuscrits au XVe et au XVIe siècle.

M. Henri Stein présente la photographie d'une statuette d'Antoine de Poissieu, archevêque de Vienne, mort en 1495, qui se trouve dans l'église de Sainte-Mesme (Seine-et-Oise).

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance publique annuelle du 16 novembre 1906.* — M. René Cagnat ouvre la séance par le discours d'usage.

M. Georges Perrot, secrétaire perpétuel de l'Académie, donne ensuite lecture de la notice qu'il a écrite sur la vie et les travaux de Raoul-Rochette, qui fut conservateur du Cabinet des Antiques de la Bibliothèque Royale.

Séance du 30 novembre. — M. Joulin fait une communication sur les établissements antiques du bassin supérieur de la Garonne.

M. A. Bérard fait une communication sur l'emplacement d'Alésia.

Reprenant la thèse oubliée que Jacques Maissiat avait soutenue en 1861, M. Bérard s'efforce de démontrer qu'Alésia se serait élevée sur l'emplacement actuel d'Izernore.

Séance du 7 décembre. — M. Th. Reinach communique une étude sur la chronologie de l'église du Bourget du Lac (Savoie). A l'aide d'une pièce notariée de sa collection et d'une pierre tombale de l'église, il montre que la restauration de cette église dans le style flamboyant a été l'œuvre, non du prieur Oddon de Luyrieu, comme on le répète depuis cinquante ans, mais de son oncle Aymar de Luyrieu, mort en 1458.

M. A. Martin donne lecture d'une notice sur les diverses pièces de l'armure d'un guerrier armé pour le combat.

M. Ph. Berger présente, de la part de M. Wallis-Budge, deux volumes de la grande collection des textes cunéiformes du British Museum. Il convient de signaler, dit-il, parmi les tablettes reproduites, une mappemonde où Babylone occupe le centre du monde et un fragment du plan de Babylone avec le grand temple à étages situé à côté d'une des principales artères de la cité.

Séance du 21 décembre. — L'Académie élit : 1° correspondant national en remplacement de M. Saige, archiviste du prince de Monaco, décédé l'an dernier, M. Henri Lechat, professeur d'archéologie à l'Université de Lyon ; 2° correspondant étranger en remplacement du professeur Spiegel, de Munich, décédé, M. Nœldeke, professeur honoraire de l'Université de Strasbourg.

Société archéologique du Midi de la France. — *Séances du 28 novembre au 3 juillet 1906.* M. Pasquier décrit un sarcophage du XIVe siècle à Toulouse.

M. de Fozières fait l'histoire d'un de ces prieurés ruraux, dépendance seigneuriale plutôt que siège paroissial, que la Révolution a fait disparaître, celui de Sainte-Marie de Fozières au diocèse de Lodève.

La société signale la ruine imminente du précieux et si caractéristique clocher des Jacobins de Toulouse ; il réclame l'entretien des toitures de Saint-Sernin pour sauver les voûtes de ce bel édifice.

M. J. Fourgouh signale à l'église de Romponx une statue de saint Pierre du XIIIe siècle.

Dans un intéressant discours sur la restauration des monuments, M. J. de Lahondès fait notamment une judicieuse critique de la réfection trop radicale que Viollet-le-Duc a opérée à Saint-Sernin de Toulouse, du moins à l'extérieur. Il a en quelque sorte amenuisé et mignardisé ses murs, modifié les pentes des toitures, supprimé leurs caractéristiques saillies, ajouté de son cru cette guirlande d'arcatures qui entoure l'édifice comme d'une collerette, ajouté des ornements fantastiques inspirés du gothique du Nord, etc. Bien meilleure fut la restauration de Carcassonne, dont M. de Lahondès fait un éloge atténué de quelques justes observations. Il apprécie avec équité et compétence le mérite et les défauts des restaurations successives de Sainte-Cécile d'Albi Bref, il nous donne un spécimen d'excellente critique archéologique.

Différents documents mis au jour, notamment des archives notariales, ont contribué à éclairer l'histoire de l'art à Toulouse. L'*art de Toulouse*, publié par M. J. Douai, en 1904, et les *Pages d'histoire et d'art sur Saint-Sernin de Toulouse*, données en 1905 par M. l'abbé de Lestrade, ont fait la lumière sur l'art toulousain du XVIe au XVIIIe siècle. Ce dernier érudit vient de dépouiller une nouvelle série de *baux à besogne*, compris entre les années 1471 et 1677. Cette série de pièces concernent les chapelles Saint-Pierre et Saint-Gérard, le chœur de l'église Saint-Georges, les églises de Pouse, de Saint-Martin, des Pierres, de Deyme, de Saussens, de Muret, des Cordeliers, de Montgiscard et de Saint-Jory, le château des Varennes, les tours de Montesquieu, en Louragais, etc.

Ces documents font connaître que le sculpteur Dominique Dupuy façonna en 1608 des stalles pour le chœur de Saint-Pantaléon, et nous renseignent sur la production considérable de retables d'autels et d'autres mobiliers ecclésiastiques dus aux sculpteurs toulousains du XVIIe siècle: les Legoust, les Guepin, les Morits, etc.

Il est aussi question de peintures de St-Sernin exécutées en 1507, de fresques commandées à Me Pierre Arnaud pour l'église Saint-Georges représentant notamment l'*Histoire du mauvais riche*. « Un jour viendra, conclut M. l'abbé Lestrade, où il sera possible de rédiger l'inventaire des multiples manifestations de l'activité artistique de Toulouse depuis la Renaissance jusqu'à la Révolution. La liste de nos richesses d'art, si odieusement ou si sottement détruites, excitera autant de surprise que de regrets. »

L. C.

Bibliographie.

LE BARON BETHUNE, FONDATEUR DES ÉCOLES SAINT-LUC, ÉTUDE BIOGRAPHIQUE, par Jules HELBIG, avec préface du Cte VERSPEYEN. — Gr. in-8° (31×22) de VII-400 pp., 47 pl., 12 chromos, Bruges, Desclée, De Brouwer & Cie, 1906.

QUAND, il y a un an, nous retracions ici la carrière si noblement et si pleinement remplie par notre regretté Directeur Jules Helbig, nous avons dit combien fut vaillant jusqu'à la mort cet octogénaire inlassable. Il a donné dans son extrême vieillesse des œuvres de labeur et les plus beaux produits de sa plume. En effet ses écrits les plus marquants sont deux beaux livres commencés en ses dernières années, qu'à

Gand. — La Vierge de Pitié, carton d'un vitrail de la chapelle Saint-Aubert.

peine il put terminer d'écrire, et qu'il n'a pas eu la joie de voir paraître ; l'un est consacré à l'art mosan, objet de prédilection de ses études (1), l'autre à son illustre ami Jean Bethune. Nous avons eu l'honneur de présenter au public la biographie du grand artiste gantois, dans un prospectus que nos lecteurs recevront ; mais nous devons insister auprès de ceux-ci sur les mérites et sur le vif intérêt qu'offre au point de vue de l'*Art chrétien*, la biographie de celui qui fut au XIXe siècle, son admirable représentant comme maître fécond en œuvres, et aussi son puissant protagoniste.

Le livre d'Helbig ne doit pas être considéré par nous comme un document propre à glorifier un grand artiste, mais plutôt comme une source

Courtrai. — Saint Roch faisant la charité, carton d'un vitrail de l'église Notre-Dame.

d'enseignement et d'encourageants exemples. Nous devons apprendre à l'école de Bethune à aimer l'art chrétien, et à poursuivre de tous nos moyens ses progrès et son expansion ; nous devons nous pénétrer de ses solides et purs principes, et imiter sa vaillance à les maintenir ; nous devons à sa suite nous attacher à la tradition des siècles de foi, soutenir avec énergie l'œuvre qu'il a créée pour la maintenir et pour préparer

1. Nous en rendons compte ci-après.

Abbatiale de Maredsous. — Projet de vitrail de la Glorification de la Sainte Vierge.

une renaissance chrétienne. Quel bel et réconfortant exemple en effet, que celui de cet artiste qui toute sa vie dépense le plus riche des talents, sans aucun souci ni de lucre ni de l'éloge et des honneurs ! Certes il ne nous manque pas d'artistes qui ont l'âme magnanime, et qui poursuivent l'âpre lutte pour un idéal de beauté parmi les épreuves, dédaigneux de la fortune ; mais il n'en est guère, s'il en est, qui fassent, comme Bethune, abnégation aussi de la célébrité. Nous sommes ici en présence de la sainteté dans l'art, et devant un artiste qui n'a voulu cultiver l'art que pour la gloire de Dieu seule. C'est de là que vint son succès, et c'est pourquoi il sera grand dans l'avenir.

C'est l'humilité et la pureté d'intention qui font la grande beauté de cette figure digne du moyen âge, et cette abnégation qui le porte à commencer sa carrière artistique par le consciencieux apprentissage d'un métier. Il va tout d'abord, non pas à la branche d'art qu'il pourra pratiquer avec le plus de chance de succès, mais à celle qui paraît la plus délaissée, et qui manque le plus à la beauté des églises, dont il aspire à devenir le fervent décorateur. Dans ses voyages en Angleterre, il avait été frappé de la supériorité acquise en ce pays par la peinture sur verre basée sur l'étude de modèles anciens. Il voulait s'initier à cet art, non pas en dilettante, mais en technicien ; il accepte les offres bienveillantes de J. Hardman de Birmingham, le premier verrier d'Angleterre à cette époque, celui qui avait décoré de vitraux la grande salle de Westminster et le palais du Parlement ; il se rend dans son atelier pour y travailler de ses mains et acquérir l'aptitude professionnelle ; il se fait fabricant de vitraux en dehors de toute préoccupation mercantile, et ne craint pas au contraire d'affronter les ennuis qu'il devait nécessairement attendre d'une clientèle ignorante de son désintéressement, sinon incapable de le comprendre.

Rien n'est édifiant comme l'histoire du vitrail de la cathédrale d'Anvers, le premier qui lui fut commandé. Les négociations durèrent des années, aucune tracasserie ne fut épargnée à l'artiste, au sujet de la composition de son œuvre. A cette occasion, Bethune met en lumière de la manière la plus remarquable, avec netteté, mais avec un tact exquis et une patience angélique, les vrais principes de l'art de la peinture sur verre totalement méconnus sur le continent. Les pourparlers avaient commencé en 1854; le projet fut approuvé dix ans plus tard après d'interminables remaniements dus à de capricieuses exigences; le vitrail fut placé en 1872. « Le mérite de ce travail qui marquait avec solennité la reprise des anciennes traditions et des véritables principes de la peinture sur verre en Belgique, fut généralement reconnu. C'est en effet encore aujourd'hui l'un des ornements de la vaste basilique d'Anvers, toute peuplée d'œuvres d'art remarquables [1]. »

L'artiste chrétien eut besoin de toute sa vertu pour soutenir l'épreuve que lui valut un projet de vitraux destinés à décorer la cathédrale de Tournai. On voulut le contraindre à employer le verre que produisait alors la fabrication belge, mais on finit par l'autoriser à confectionner avec du verre anglais deux vitraux spécimens ; ceux-ci furent acceptés avec éloges, mis en place, et puis,..... à la suite d'intrigues, renvoyés à l'atelier ! Plus tard, grâce à MM. H. et J. D., ces excellents et intelligents amis de l'art chrétien, M. Bethune eut la consolation de décorer de vitraux magnifiques la superbe lanterne qui forme l'église Saint-Jacques de Tournai.

A cette époque, l'œuvre de notre artiste, ou du moins ses principes d'art étaient âprement battus en brèche par la Commission royale des monuments, qui aujourd'hui les applique si judicieusement, et qui, tout récemment, donnait l'hospitalité de son *Bulletin* à une belle étude du fils de notre artiste, le baron Bethune, Gouverneur de la Flandre Occidentale : c'est en quelque sorte le catéchisme artistique du verrier, conçu selon le véritable idéal de l'art chrétien. Ainsi germe la semence jetée en terre dans la peine et l'insuccès.

Nous nous bornerons pour aujourd'hui à faire connaître cet aspect particulier de la carrière artistique de Bethune. Nous aurons à parler souvent de notre cher maître, et, prochainement, à rappeler quels furent ses principes artistiques.

(A suivre.) L. C.

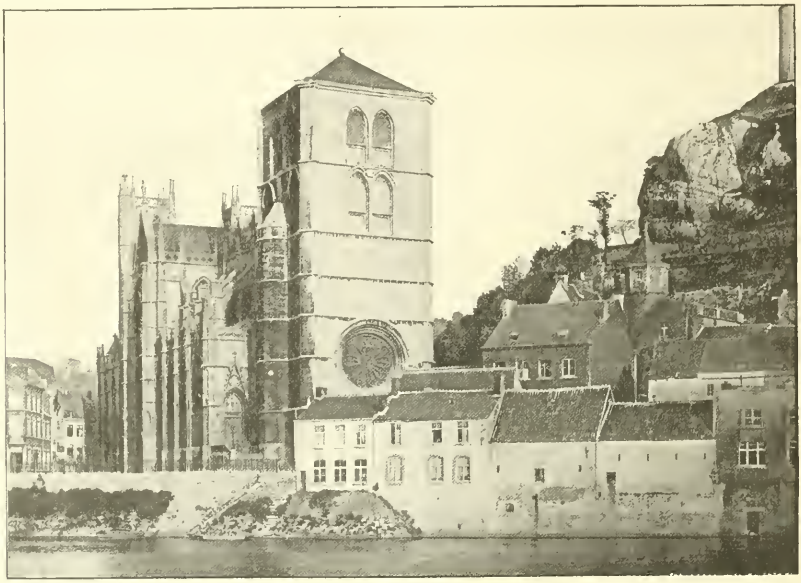
L'ART MOSAN DEPUIS L'INTRODUCTION DU CHRISTIANISME JUSQU'A LA FIN DU XVIIIe SIÈCLE, par J. Helbig. — In-4° de 150 pp. richement illustré, t. I, Bruxelles, Van Oest, 1906. Prix : 20 fr.

Notre cher et regretté directeur, dont la vie fut partagée entre l'art et l'étude, entre la peinture chrétienne et les recherches archéologiques, a consacré la plus belle part de sa carrière d'érudit à l'histoire artistique du pays liégeois. Il s'est fait l'historien de ce qu'il a appelé l'*art mosan*, selon l'expression créée par son ami de Linas. Cette étude de prédilection, il l'a poursuivie au cours d'une longue existence ; il a publié d'abord l'*Histoire sur la peinture au pays de Liége*, qu'en qualité d'artiste du pinceau, il a naturellement pénétrée d'abord. Il a donné

1. L'intervention de M. Bethune fut due à l'amicale et délicate intervention de M. Smekens.

plus tard l'*Histoire de la sculpture au pays de Liége*. Ce n'est que dans sa vieillesse, qu'il entreprit la synthèse des consciencieux travaux de toute sa vie. Helbig avait autant de modestie dans l'âme que de dignité dans le caractère ; il était peu tenté par les satisfactions d'amour-propre qu'on recherche dans la publicité ; il fut si peu pressé de livrer au monde érudit le fruit de ses chères études, que son beau livre paraît comme un ouvrage posthume. M. Van Oest vient de nous donner le premier volume de ce bel ouvrage. Puisse-t-il réussir à mener cette œuvre remarquable à bonne fin en éditant sans trop de retard le second volume.

Ce n'est pas aux lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien*, qu'il faut faire connaître l'historiographe de l'art mosan ; ils le savent, nulle région n'a eu l'heur de posséder meilleur historien d'art. Voué dès sa jeunesse à la pratique du dessin et de la peinture, qu'il exerçait avec



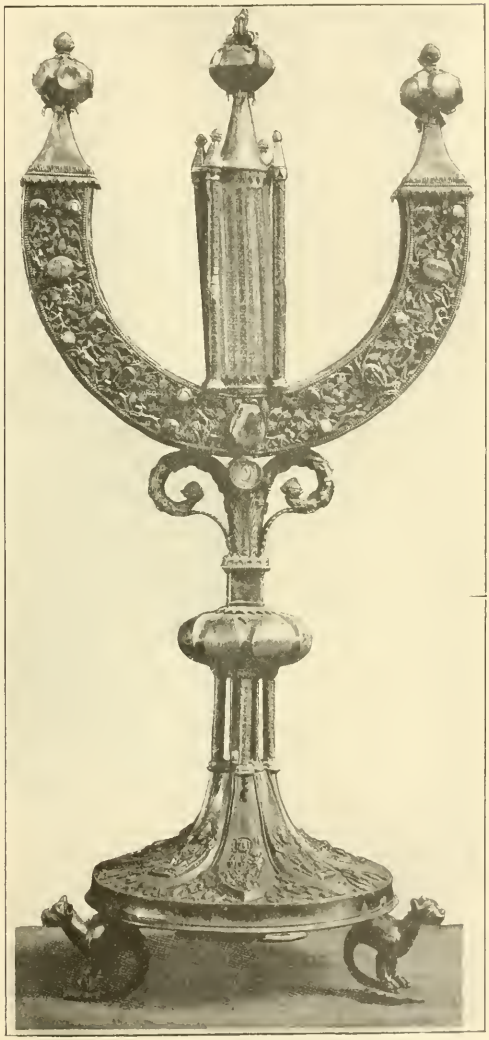
Collégiale de Huy. — Vue extérieure.

la plus grande distinction, adonné par prédilection à l'art religieux traditionnel, familiarisé par des recherches passionnées à l'archéologie médiévale, doué d'un véritable talent d'écrivain, d'une plume aussi délicate que son pinceau, initié aux procédés consciencieux de la critique historique moderne, guidé dans ses études par la haute probité de son caractère, tout ce qu'il a produit présente la solidité et la maturité qui caractérisent spécialement son œuvre finale. Les Liégeois ne pourront lire sans fierté ce beau volume, où sont mis en lumière les fastes artistiques de l'aimable cité wallonne. Helbig, dans un tableau chatoyant comme les retables qu'il peignait pour les églises, a nimbé de lumineuses auréoles les nobles figures des Notger, des Erembert, des Wibald, des Erard, et autres prélats inspirateurs des arts, ainsi que des Renier de Huy, des Godefroy de Claire, des Hugo d'Oignies, des Jean Pépin d'Huy, des Hennequin de Liége, des Paul Limbourg, des Joachim Patinier, des Antoine, des Colard Jacoris, des Henri Blès, etc. ces glorieux artistes mosans désormais immortels.

Dans ce volume, s'ouvrent des vues nouvelles sur l'art liégeois. Depuis longtemps Helbig, à l'aide des travaux de l'illustre professeur God. Kurth, avait mis en relief la grande personnalité de l'évêque Notger, l'initiateur de l'école liégeoise; le chapitre qu'il lui consacre dans son *Art mosan* est définitif et remarquable. D'un autre

côté les études commencées par notre collaborateur feu Ch. de Linas sur l'émaillerie mosane ont

Croix reliquaire du trésor des Sœurs de Notre-Dame à Namur.



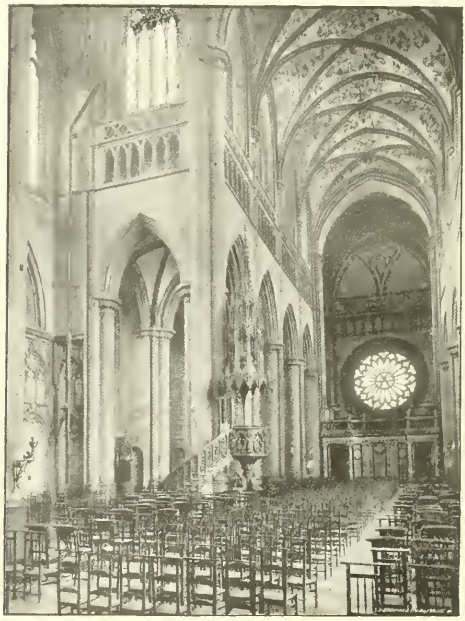
Reliquaire de saint Pierre

Travail du frère Hugo d'Oignies.

stimulé de savantes recherches de la part des archéologues belges ; M. J. Destrée surtout s'est attaché, en même temps que Helbig, à l'étude de l'orfèvrerie mosane. De ces études se dégagent

les physionomies attachantes d'artistes naguère peu connus, comme Renier de Huy, Godefroy de Claire, et autres, dont Helbig nous dessine les traits. Les magnifiques châsses des ateliers mosans sont l'objet de rapprochements du plus haut intérêt, concernant Godefroy de Huy, le frère Hugo et Nicolas de Verdun. On devait déjà à notre auteur de beaux aperçus sur les origines du paysage chez les Primitifs, sur l'École de Patinier et de Blès; à ces aperçus succèdent des études plus précises, qui font désormais partie des annales artistiques de la Belgique.

L'ouvrage complet doit former deux beaux volumes grand in-4°, imprimé sur papier de luxe par la maison J.-E. BUSCHMANN d'Anvers. L'illustration comporte près de 200 reproductions, dont plus de 60 planches hors texte. L'ouvrage est orné en frontispice d'une planche coloriée reproduisant en facsimile une miniature de la fin du XIe siècle provenant d'un manuscrit



Collégiale de Huy. — Vue intérieure.

conservé à la Bibliothèque royale de Belgique.

L'éditeur se flatte, non sans quelque raison, de présenter au public un des livres les plus nouveaux et les plus intéressants qui aient paru sur l'histoire de l'art et de la civilisation en Occident. Au point de vue de l'illustration et de l'exécution typographique, il peut marcher de pair avec les meilleurs ouvrages publiés depuis quelques années, notamment en France, en Allemagne et en Angleterre, sur l'histoire de l'art.

Nous aurons à revenir sur les travaux de celui qui durant un quart de siècle dirigea la *Revue de l'Art chrétien*, en les faisant connaître plus en détail à nos lecteurs ; il nous sera doux de tenir ceux-ci ultérieurement encore en communion avec celui, qui fut en quelque sorte l'âme de nos travaux.

L. C.

LES QUATRE SAINTS COURONNÉS, par Adolf DE CEULENEER. — Broch. in-4° illustrée, 1906.

L'érudit professeur de l'université de Gand, ayant entrepris d'élucider la question assez embrouillée d'iconographie que soulève ce vocable, l'a traitée, comme on dit, de manière définitive.

Il commence par faire un relevé très développé de nombreuses figurations des quatre saints, qu'on voit figurés dans des bannières, dans des tombes, sur des façades, dans des retables et des tableaux, dans des groupes sculptés, dans des vignettes, dans des méreaux.

L'illustre Rossi a dissipé l'obscurité relative à leurs noms et prouvé que quatre soldats de la *legio II parthica : Secundus, Carpophorus, Victorinus*, et *Severianus* furent martyrisés sous Dioclétien.

On donna le nom des *quatre couronnés* à des comiculari des cohortes urbaines, martyrisés sous le même empereur et qui sont restés inconnus.

Enfin il est question de cinq martyrs de Panonnie : Claudius, Simphorianus, Nicostrates, Castorius et Simplicius (ce dernier était un gentil converti par les quatre autres); c'étaient des lapicides et sculpteurs des carrières de Panonnie. Les actes de ceux-ci furent joints à ceux des quatre précédents, qu'on avait identifiés avec les premiers, et les treize martyrs furent réunis dans le même cimetière de la via Labicana, puis transportés dans la basilique du Cœlius, nommée depuis basilique des Quatre Couronnés.

Les vrais patrons des tailleurs de pierre sont : Claudius, Symphorianus, Nicostrates, Castorius et Simplicius.

L. C.

LES MATINS A FLORENCE, par John Ruskin. Traduction de E. Nypels. Annotations par E. Cammerts, Préface de Robert de la Sizeranne. — 1 vol., in-8° raisin. H. Laurens, 1906. Broché 6 fr., Relié 9 fr.

Il y a un demi-siècle que Ruskin prêchait en Angleterre son Évangile d'art ; ce grand réformateur est connu du monde entier, et c'est à peine si quelques fragments de son œuvre peuvent être lues en français. Cinq de ses œuvres ont vu le jour dans cette langue : *la couronne d'Olivier Sauvage, les sept lampes de l'architecture, la Bible d'Amiens, les pierres de Venise* et *Sésame et le Lys.*

Les matins à Florence sont d'autant mieux venus, qu'ils datent de l'époque où les conceptions esthétiques et philosophiques de Ruskin avaient acquis leur pleine maturité. Ils présentent ces conceptions, non sous une forme abstraite et théorique, mais sous une forme concrète et familière. C'est un guide d'art, écrit par l'auteur à l'intention de ses élèves d'Oxford. Au cours de ces promenades matinales à travers Florence, il nous amène par l'examen même des œuvres rencontrées à dégager spontanément le sens profond de l'art primitif italien et à en ressentir toute l'éloquente sincérité.

M. de la Sizeranne, qui a le plus contribué à révéler le génie de Ruskin au public français, fait briller, en quelques pages d'introduction, tout le soleil de Florence sur les vieux marbres de la *Tour du Berger* et sur les fraîches couleurs des fresques du *Livre Voûté.*

La lecture des œuvres de Ruskin est particulièrement utile sur le continent, où l'art médiéval, si plein d'émotion ingénue et d'élan mystique, est l'objet d'une curiosité intense, mais froide, de la part de dilettanti et de blasés, de la part d'érudits souveut étrangers aux sentiments qu'ont fait éclore ses merveilles. Ruskin, lui, avait une autre manière de les voir et de les sentir.

Sa science archéologique est parfois en défaut, et il lui arrive de rectifier les guides en se trompant lui-même. Mais il est un maître incomparable, parce qu'il sent frémir l'âme des monuments et saisir l'intime beauté psychique des fresques.

Viollet-le-Duc a appris aux Français à voir dans les chefs-d'œuvre de l'art chrétien des syllogismes construits, des merveilles de technique, de splendides produits de la raison ; il nous a fait comprendre l'*esprit* du moyen âge. Ruskin, lui, nous fait sentir son *cœur.*

Quand il conduit ses disciples à Sainte-Croix et à Sainte-Marie de Florence, il leur apprend que là vinrent au XIIIe siècle deux réformateurs : saint François, l'apôtre des œuvres et saint Dominique, l'apôtre de la foi. Or, leur prosélytisme embrasa la cité toscane jusqu'à ce que le siècle éclata en cette poésie chrétienne et en cette architecture, dont les auteurs furent les Giotto, les Dante, les Orcagna, et dont les monuments furent Sainte-Marie, Sainte-Croix, et la nouvelle cathédrale ; et il montre les relations qui unissaient Giotto à saint François et saint François à l'humanité. Saint François enseignait l'Évangile des œuvres, qui repose sur trois principes : travailler sans argent, être pauvre ; travailler sans complaisance, être chaste ; travailler suivant les ordres reçus, être obéissant. C'est grâce à ces principes que grandit l'art gothique.

C'était aussi l'époque où la « philosophie était étudiée en même temps que les arts utiles ». Ruskin montre à ses élèves dans un humble fragment de sculpture florentine « ce qui est pour toujours sublime » et dans les ornements accessoires d'une tombe « ce qu'est une noble sculpture décorative, ce qu'elle a été depuis l'époque de la Grèce primitive, jusqu'à celle de l'Italie moderne, et ce qu'elle devrait être encore. »

C'est ainsi que le grand Ruskin donne des leçons de choses.

L. C.

LE BEFFROI DE ROUEN AVANT LA SÉDITION DE LA HARELLE, par M. H. LORIQUET. — Broch. Rouen, Lestringant, 1905.

Les légendes s'en vont ; en voici encore une par terre ! C'est celle qui nous montrait, avant le beffroi actuel de Rouen, dû au plan de Jean de Bayeux, un autre beffroi communal qui aurait été rasé en 1382 par la colère de Charles VI. Nos historiens ont renversé ce beffroi avant de s'assurer qu'il avait été construit; Chéruel et Richard, si bien informés d'ordinaire, s'y sont laissé prendre. M. Loriquet met à néant cette histoire dans un mémoire concluant. Il en résulte que Charles VI n'a fait abattre qu'une cloche, la *Rouvel*, qui avait sonné l'émeute.

Avant 1382, c'est la tour Saint-Romain de la cathédrale qui servait de beffroi, cette tour altière et massive, isolée de la cathédrale. Dans cette tour cohabitaient jadis les cloches laïques et ecclésiastiques, et, selon M. Loriquet, la belle voûte du premier étage aurait même probablement abrité les réunions des magistrats communaux ; le tout aurait servi de halle communale.

L. C.

Périodiques.

LES ARTS ANCIENS DE FLANDRE, 1re année, 1905.

M. E. Durand-Gréville inaugure une série d'articles sur Hubert Van Eyck, son œuvre et son influence, ayant pour point de départ les découvertes historiques de notre collaborateur M. James Weale. L'auteur est d'accord avec M. Weale sur le départ à faire entre les œuvres des deux frères. Dans le polyptyque de l'Adoration de l'Agneau, il n'accorde à Jean que les figures d'Adam et d'Eve et les anges chanteurs. En outre il attribue aux illustres frères une série de tableaux restés anonymes.

M. L. Dimier ajoute quelques miniatures à l'œuvre reconnue de Simon Benning. M. W. Valentiner s'occupe des genres parallèles de Quentin Metsys et d'Albert Dürer.

Notre collaborateur M. L. de Farcy étudie la chape flamande que possède la cathédrale de Gubbio.

Le R. P. Beissel recherche les auteurs de quelques manuscrits enluminés, flamands de la collection d'Aremberg.

M. P. Hartman décrit des tapisseries flamandes de la même collection.

M. H. Rousseau décrit deux retables anciens anversois appartenant, l'un à l'église d'Elmpt, l'autre à celle de St-Géréon de Cologne.

M. M. Verkest fait connaître des caricatures du XIVe siècle dans un *Keuerbouc* d'Ypres.

M. E. Baes essaie de reconstituer l'ordre chronologique de l'œuvre de Roger Van der Weyden.

M. R. Henard fait connaître deux manuscrits flamands enluminés de la collection Dutuit.

NOTES D'ART, n° 9, 1906.

La statuaire médiévale anversoise comprend quelques morceaux hors ligne, notamment la Vierge et l'enfant, statue en marbre du XIVe siècle, conservée à la chapelle des fonts de la cathédrale, la statue équestre en bois polychrome de S. Georges du XVe siècle, déposée au musée d'antiquités, la figure gisante en cuivre d'Isabeau de Bourbon, qu'on voit dans la même collection, provenant de l'ancienne abbatiale de Saint-Michel, enfin, une statue polychrome de saint Michel (?) du XVe siècle, dont on n'indique pas la provenance. Ces morceaux sont l'objet de considérations esthétiques plutôt vagues, exprimées dans le style coloré comme les statues polychromées, et plus maniéré que les Vierges médiévales au buste cambré et aux plis cassés, qui distingue M. Jean de Bosschere.

L. C.

CIVILTA CATTOLICA.

Les étoffes du « Sancta Sanctorum ». — Le R. P. H. Grisar appelle l'attention sur les tissus les plus remarquables qu'il a trouvés (*Tessuti antichi nel tesoro del « Sancta Sanctorum »*, 1906, t. IV, pp. 563-575). Fréquemment le *Liber Pontificalis* signale des étoffes données aux églises romaines par les papes du VIIIe et du IXe siècle, mais jusqu'à présent on n'avait trouvé à Rome aucun tissu ancien.

L'ouverture du trésor du « Sancta Sanctorum » est venue heureusement combler cette lacune. Quelques fragments découverts sont tout à fait remarquables. Quatre tissus de soie méritent une mention spéciale.

Ils sont décorés de médaillons circulaires ou ovales (*pallia orbiculata*) dans lesquels sont représentés des scènes ou des animaux. Voici d'ailleurs une rapide description des sujets :

1° Scène de chasse. Deux chasseurs à pied transpercent d'une lance des lions placés sous eux, deux autres transpercent des léopards. Un

arbre de *hom* sépare les scènes supérieures. Au-dessus de la tête des chasseurs on remarque des croix. Cette étoffe est à rapprocher des fragments avec scènes de chasse conservés à Saint-Cunibert de Cologne, à Saint-Ambroise de Milan et au Musée du Louvre. On peut l'attribuer avec vraisemblance au VIe ou au VIIe siècle.

2° Annonciation. Le *Liber Pontificalis* renseigne de semblables étoffes : « *rotas siricas habentes storias Adnuntiationis* ». La nôtre est une pièce jusqu'à présent unique. Elle remonte peut-être au VIe siècle. La Vierge, assise sur un trône, a devant elle, sur un piédestal, soit la corbeille avec la laine, soit un bassin de fontaine. L'ange debout tient de la gauche un bâton et fait de la main droite le geste oratoire.

3° Coq très stylisé ; sa tête est entourée d'un nimbe

4° Lions affrontés, également très stylisés.

Les deux dernières étoffes, tout en offrant beaucoup d'intérêt, sont moins remarquables que les premières.

Le P. Grisar fait connaître aussi une *mappula* en lin rehaussée de deux bandes, tissées à la façon des étoffes coptes. Il n'est pas impossible que ce soit un manipule de forme primitive.

R. M.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Benoit (Fr.). — Holbein. — Librairie de l'Art ancien et moderne. Paris, 1906.

Berthelé (Jos.). — Mélanges. — Épigraphie gallo-romane ; sculpture et architecture médiévales ; campanographie ancienne et moderne. — In-8°, 625 pp. illustr., Montpellier, Valat, 1906.

Bouchaut (P. de). — Tableau de la sculpture italienne au XVIe siècle. — Lemerre, Paris. Prix : 3 fr. 50

Diehl (Ch.). — Botticelli. — Librairie de l'Art ancien et moderne. Paris, 1906.

Le même. — Figures byzantines. — 1 vol. in-18, 2e édition, broché. Prix : 3 fr. 50.

Kleinclausz (A.). — Claus sluter. — Librairie de l'Art ancien et moderne, Paris, 1906.

Langlois. — Le musée de Chartres. — Société archéologique d'Eure et Loire.

Lefèvre-Pontalis (E.). — Les architectes et la construction des cathédrales de Chartres. — Lafolye frères, Vannes, 1907.

* Loriquet (H.). — Le Beffroi de Rouen avant la sédition de la Harelle. — Broch. Rouen, Lestringant, 1905.

* Nypels (E.), Cammerts (E.) et Sizeranne (Robert de la). — Les matins a Florence. — 1 vol. in-8° raisin, H. Laurens, 1906. — Broché, 6 fr. ; relié, 9 fr.

Ruskin (John). — Les matins a Florence. — In-8°, 12 pl., Laurens, Paris, 1907.

Le même. — Les pierres de Venise. — In-8°, 24 pl., Laurens, Paris, 1907.

Allemagne.

Altmann (W.). — Die italischen Rundbauten. — In-8°, 20 fig., Weidmann, Berlin, 3 M.

Arntz (L.). — Die Erhaltung und Erweiterung unserer landkirchen. — L. Schwann, Dusseldorf, 1907.

Beissel (H.). — Das Evangelienbuch Heinrichs III. — L. Schwann, Dusseldorf, 1907.

Boch (Fr.). — Der Kunst und Reliquienschatz des Kölner Domes. — L. Schwann, Dusseldorf, 1905.

Le même. — Das monumentale Rheinland. — L. Schwann, Dusseldorf, 1907.

Le même. — Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters. — L. Schwann, Dusseldorf, 1907

Le même. — Die Reliquienschaetze der ehemaligen gefürsteten Reichsabteien Burtscheid und Cornelimunster. — L. Schwann, Dusseldorf, 1907.

Le même. — Karls des Grossen Pfalzkapelle und ihre Kunstschaetze. — L. Schwann, Dusseldorf, 1907.

Boch (Fr.) et Wellemsen (M.). — Die mittelalterlichen Kunst und Reliquienschaetze zu Maestricht. — L. Schwann, Dusseldorf, 1907.

Kuhn (Joh.). — Die Bemalung der Kirchlichen Möbel und Skulpturen. — L. Schwann, Dusseldorf, 1907.

Künstle (Dr Karl). — Die Kunst des Klosters Reichenau im IX und X Jahrhundert. — In-4°, 4 pl. Herder, Fribourg-en-Brisgau. Prix : 20 M.

Wingemoth (M.). — Angelico da Fiesole. — 109 fig., Velhagen et Klasing Bielef. Prix : 4 M.

Angleterre.

Cust (A.). — Ivory Workers of the middle Ages. — Bell. Londres, 1907.

Italie.

Wilpert (Gius.). — Le pitture della Basilica primitiva di S. Clemente. — 5 pl., in-8°, 62 pp., et 5 pl. Tipografia della Place di Cuggioni, Rome, 1906.

Belgique-Hollande.

* de Ceuleneer (Ad.). — Les quatre Saints Couronnés. — Broch. in-4° illustrée, 1906.

Graaf (J. J.). — De St-Nicolaas kerk van Jutfaas en Kunst van onzen tijd. — J. W. Van Leeuwen, Hoogewoerd, 89, Leiden, 1906.

* Helbig (J.) et Brassine (J.). — L'Art mosan depuis l'introduction du Christianisme jusqu'a la fin du XVIIIe siècle. — In-4° de 150 pp., richement illustré, t. I. Bruxelles, Van Oesi, 1906. Prix : 20 fr.

* Le même. — Le baron Bethune, fondateur des Écoles Saint-Luc, étude biographique. — In 8° (31 × 22), de VII-400 pp., 47 pl., 12 chromos. Bruges, Desclée, De Brouwer et Cie, 1906.

Primitifs hollandais en Italie. — 25 Pl. de 49×33 cm., Kleinmann et C°, Haarlem, 1906. 40 fl.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Chronique. SOMMAIRE: MONUMENTS ANCIENS : Louvain, Glaise-Villefranche, Moutiers-en-Tarentaise, Ratisbonne, Rome, Paimpont. — PEINTURES MURALES : Gubbio, Delft, Avignon, Rome, Audenarde. — ÉCOLE SAINT-LUC & SAINT-GRÉGOIRE A TOURNAI. — VARIA : Milan, Nîmes, Monument Henri Revoil, Holyrood-Écosse. — NÉCROLOGIE.

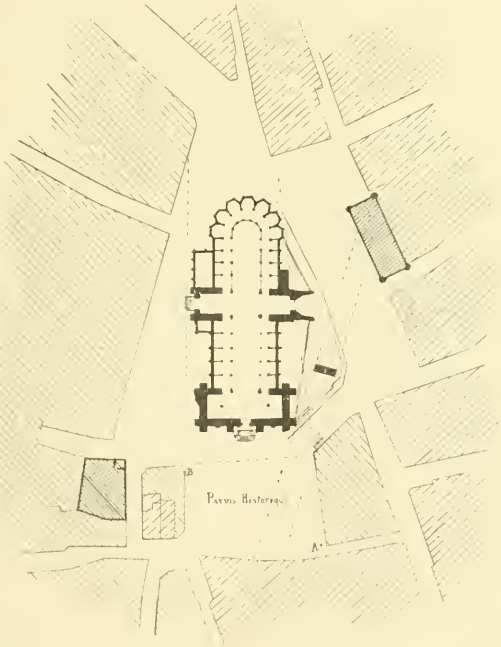
Monuments anciens.

Louvain. — On écrit de Louvain au XVe *Siècle :*

Les admirateurs des belles architectures et, en général, tous ceux qui sont susceptibles de sensations d'art, jouissent, en ce moment, à Louvain, d'un spectacle magnifique, grâce à la démolition d'une partie des maisons formant ce que l'on appelle le « bloc des Sept Coins ».

Si l'on descend la rue de Malines en venant de la Grand'Place, on aperçoit immédiatement, à travers la brèche : 1°) une partie de la façade de notre belle Poste aux lettres, œuvre de l'ingénieur A. Van Houcke: 2°) un coin de la façade monumentale de notre Académie des Beaux-Arts.

D'autre part, si l'on remonte par la rue des Juifs, l'on voit, par la même brèche, la splendide façade de l'église Saint-Pierre, que l'on soupçonnait à peine auparavant, encastrée qu'elle était dans des constructions. C'est une véritable révélation pour tout le monde.



Plan d'ensemble du dégagement de l'église Saint-Pierre à Louvain.

Mais, hélas ! ce spectacle ne sera que de courte durée, car, aux termes des conventions faites, de nouvelles constructions seront adossées aux trois seules maisons du bloc non expropriées et cette reconstruction malencontreuse nous cacherait à nouveau et à tout jamais cette splendide façade de Saint-Pierre et l'Hôtel des postes. De plus, l'entrée de la rue des Écreniers continuerait à être insuffisamment dégagée.

Il n'y a qu'une voix à Louvain pour demander la disparition complète du bloc de maisons compris entre la place Marguerite, la rue des Juifs, les Sept Coins et la rue de Malines, de manière à mettre entièrement en vue notre collégiale dès qu'on quitte le marché aux Poissons. C'était du reste ainsi que les architectes primitifs avaient prévu les abords de l'église au XVe siècle.

C'est, paraît-il, une question d'argent qui empêche

l'exécution de ce beau travail. D'une part, l'administration communale prétend avoir fait assez de sacrifices, et d'autre part, le Gouvernement ne veut pas majorer ses subsides.

On ne désespère cependant pas d'arriver à un arrangement. Notre honorable bourgmestre n'a-t-il pas promis, lors de son avènement, comme don de joyeuse entrée, l'assainissement de ce quartier, une rue partant des Sept Coins pour aboutir à la Laie et mettre en valeur le terrain de l'abattoir désaffecté et le jardin d'enfants ?

Pour l'exécution de ce beau projet d'hygiène et de salubrité publique, la disparition du bloc est en tous points désirable. Et maintenant que la démolition est commencée, on est convaincu que si MM. les ministres compétents voulaient venir à Louvain juger *de visu*, il se passerait ici ce qui s'est passé à Tournai pour la cathédrale, à Courtrai pour l'Hôtel des postes, c'est-à-dire qu'on ordonnerait le dégagement complet.

Cet article soulève un des plus intéressants problèmes relatifs au dégagement des monuments et à leur cadre esthétique. Dans quelle mesure faut-il faire le vide autour d'eux ? Comment doit-on ménager leurs perspectives ? Suivant quels dispositifs faut-il ou les découvrir ou réserver leur apparition comme une surprise au bon moment ? Ces questions bien dignes de passionner le public, se présentent dans des termes assez complexes aux abords de la façade occidentale de la collégiale de Louvain, que l'on a commencé à dégager, au grand plaisir des Petermans.

Pour créer une place publique aux dépens des bâtisses d'une ville, il faut souvent démolir une superficie notablement plus étendue que l'espace à créer, parce qu'il est nécessaire de réédifier les constructions qui bordent la place nouvelle. Or il n'y a rien qui fasse tant de plaisir au gros public que les grands vides nouveaux ; de longues perspectives ont pour lui un attrait inestimable; il aime beaucoup d'air. On démolirait toute une ville, si l'on suivait l'impulsion de cette esthétique un peu enfantine. Pour le peu qu'on doive reprendre après coup d'un espace provisoirement déblayé, on est sûr de le voir se récrier, protester. C'est ce qui se passe en ce moment à Gand à propos de l'énorme trouée que l'on a faite entre l'église Saint-Nicolas et le beffroi. Le système de la table rase est dangereux en cette matière. Si j'étais chef d'édilité, je procéderais en pareil cas par démolitions partielles pour ne pas donner à la masse cet appétit vorace du vide.

C'est un peu cette esthétique simpliste qui guide le correspondant du *XXe Siècle*. Il voudrait voir supprimer définitivement, pour former le *parvis* de la belle collégiale, non seulement les maisons en face des tours, mais encore le bloc voisin, du côté Sud, celui qui est marqué par la lettre B sur la figure ci-derrière. Nous craignons que ce ne soit une erreur. De loin le parvis ne serait plus adéquat à la façade de l'église, comme dans le dispositif que nous reproduisons, et qui est le projet jadis présenté par M. l'architecte Vingeroedt. Il s'ouvrirait, du fond de la rue de Malines, une percée à perte de vue vers la place Marguerite qui longe la façade Sud de la collégiale, une de ces fentes profondes, à perspective rasante, qu'il convient précisément d'éviter. Tel est aussi l'avis de M. Vingeroedt, qui nous adresse les lignes suivantes :

Louvain, le 29 décembre 1906.

Monsieur le Professeur,

Veuillez remarquer que la situation actuelle correspond presque exactement à l'alignement adopté par M. le Ministre comte de Smet de Nayer pour la place Marguerite. La vue à travers la brèche de la rue des Juifs est très jolie et fait d'autant plus d'impression que la vue s'ouvre à travers une brèche. Toujours la question du point de repère. Je crois que ce sera moins joli, moins romantique, plus tard.

Les idées exprimées dans l'article du *XXe siècle* répondent au sentiment quasi général du grand public louvaniste, sentiment qui, entre parenthèses, est d'accord avec l'intérêt et très exploité par quelques propriétaires désirant se faire fructueusement exproprier.

Comme on le constate un peu partout d'ailleurs, le public louvaniste est toujours sous l'influence de la « grandiloquence » du siècle dernier, de cette fâcheuse confusion entre le grand et le beau. Son simpliste critère esthétique est toujours celui-ci : « C'est grand, donc c'est beau. » Et ce principe, il l'applique de préférence à nos rues et à nos places, quitte à déserter ensuite, avec un ensemble touchant, les déserts ainsi créés.

Dans le cas de l'église de Saint-Pierre, mes compatriotes perdent surtout de vue qu'à la suite de la convention intervenue entre M. le Ministre de Smet de Nayer et la ville, la disparition du bloc de la Boucherie est décidée en principe.

« 4. *Il sera créé un parvis comprenant tout l'espace qui » s'étend entre la rue de Malines, la rue aux Tripes et la » place des Bouchers. — L'État interviendra à concurrence » de la moitié dans le coût de l'acquisition des immeubles à » démolir ; la date d'exécution du travail est laissée à la » ville.* » — *(Circulaire ministérielle du 24 janvier 1905. — Bulletin Communal. 1905, n° 3, p. 168.)*

Par la démolition du bloc de la rue des Juifs, on obtiendrait donc plus tard, devant des tours de 30 mètres de hauteur, un parvis de 60 m. sur 80 m. en moyenne, parvis faisant suite à la place Marguerite, déjà très grande (100 m. sur 30 m. en moyenne). Sur cette place qui, à

certains endroits, aurait plus de 160 mètres de profondeur, viendraient déboucher, en face de l'église, la rue de Malines et une nouvelle rue — que l'on ne manquera pas de tracer suivant l'axe de l'église — et qui permettrait un recul de 400 à 500 mètres.

A propos de recul, l'auteur de l'article du *XXe siècle* appuie sa thèse par un argument qui la condamne : il veut voir disparaître le bloc de la rue des Juifs pour « mettre complètement en vue notre collégiale (?) dès qu'on quitte le marché aux Poissons. » Il veut donc que l'on aperçoive l'église primaire du fond du boyau de la rue de Malines, à une distance de 250 mètres, avec tout le rapétissement de la perspective. Il veut voir l'édifice par le petit bout de la lorgnette. C'est là une véritable hérésie ; le correspondant du *XXe siècle* ne peut être un architecte. Il est encore moins archéologue.

Le *XXe siècle* ajoute : « C'était du reste ainsi que les architectes primitifs avaient prévu les abords de l'église au XVe siècle. » Il y a là une double erreur : 1° Les tours datent du commencement du XVIe siècle. La première pierre fut posée en 1507 ; 2° C'est l'existence d'un pâté de maisons sur le bloc de la rue des Juifs (ancien cimetière) qui était prévue.

Le débouché de la rue des Écreniers trouvera son dégagement naturel par la disparition de la vieille maison qui forme l'un des Sept Coins [1].

VINGEROEDT.

Comme conclusion, nous signalerons qu'en une circonstance analogue, à propos de remaniement à faire aux abords de l'église Saint-Nicolas à Gand, M. le ministre comte de Smet de Nayer a fait exécuter une maquette d'un coin de ville à remanier, maquette qui a rendu de grands services. Le même moyen est à recommander ici.

Ajoutons au dernier moment, que nous venons de recevoir le bel ouvrage de M. J. Stübben : *Der Städtebau* (2e édition) et que nous y trouvons le projet de M. Vingeroedt reproduit et approuvé par le maître.

L. C.

* * *

La Séparation. — Les édifices cultuels se trouvent depuis la loi de séparation sous un régime nouveau au point de vue budgétaire. Certains crédits ont passé de l'ancienne direction des Cultes au service des Beaux-Arts. Actuellement il y a trois sortes de crédits : l'un consacré au personnel des architectes ; — l'autre à l'entretien et aux grosses réparations des édifices diocésains appartenant à l'État et généralement classés ; — le troisième est destiné à des secours pour les travaux nécessaires aux églises et presbytères appartenant aux communes. En principe, les communes voulant restaurer leurs églises pourront obtenir le concours pécuniaire du Gouvernement, même quand les églises ne seront pas classées, si le Gouvernement juge qu'il y a un intérêt artistique à intervenir.

Et lorsque les communes ne voudront pas restaurer leurs églises, il arrivera ce qui est arrivé à Gleize, petite commune de l'arrondissement de Villefranche, où, dit le *Journal des Débats :* « la municipalité vient de mettre en vente la vieille église d'Ouilly, qui présentait un certain intérêt au point de vue archéologique. La nef, avec ses murs épais et ses petites fenêtres à larges ébrasements, remonte peut-être au Xe siècle. On accède dans l'église par une porte à linteau monolithe qui date du XIe siècle, et dont l'aspect est charmant. La municipalité se couvre de cet acte de vandalisme en invoquant la loi de séparation. »

* * *

Moutiers-en-Tarentaise. — Sur la proposition de la Commission départementale des Monuments historiques, le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts vient d'inscrire la cathédrale sur la liste des monuments historiques.

* * *

Ratisbonne. — Récemment on a fait à Ratisbonne une découverte peu ordinaire, celle d'une chapelle romane à étage. L'histoire de la ville renseignait le nom et certaines données sur l'emplacement d'une chapelle, nommée Saint-Georges au Wiedfang. A diverses reprises les historiens locaux s'en étaient occupés, mais personne ne la connaissait. Or c'est un édifice spacieux dont une partie considérable existe encore.

La chapelle avait été convertie en maison à une époque immémoriale. D'autres maisons s'y étaient adossées et finalement elle ne se distinguait plus que par une tourelle moderne semi-circulaire et par une porte romane. Celle-ci n'attirait pas beaucoup l'attention dans une ville aussi ancienne que Ratisbonne.

La démolition occasionnelle d'une maison mit à découvert le rez-de-chaussée de la tourelle — l'ancienne abside — décorée d'arcatures romanes et fut le principe de la découverte. On constata bientôt que les piliers, les voûtes et les murs, jusqu'à mi-hauteur de l'étage, étaient anciens. Saint-Georges en effet est une chapelle à étage et semble avoir été telle dès le principe. Cette constatation est le résultat le plus important de la découverte. Elle est une de ces églises *doubles (Doppelkirchen)* qui sans doute ont toujours été rares et dont un petit nombre de spécimens sont conservés. Dans la plupart des églises de cette espèce, une large ouverture pratiquée dans la voûte qui sépare les deux étages, établit entre ceux-ci une certaine unité. Ce fut, semble-t-il, le cas à Saint-Georges.

Cependant les églises ou chapelles doubles déjà connues étaient, soit des chapelles castrales,

1. Les autres raisons pour lesquelles la disparition complète du bloc de la rue des Juifs me semble à déconseiller sont exposées dans ma brochure page 13, lignes 10 à 21 et page 12, lignes 17 à 32.

soit des églises conventuelles. Il n'en était pas ainsi à Ratisbonne. Ici un escalier logé dans le mur occidental établit la communication entre les étages et donnait seul accès à l'étage supérieur. Le constructeur de la seconde moitié du XIIe siècle aura donc adopté le plan avec étage, uniquement pour augmenter l'espace utile, dans une construction élevée sur un terrain trop resserré.

Sous ce rapport il trouva au XIIIe siècle un imitateur à Saint-Ubach, où, pour une raison identique, l'architecte munit cette église paroissiale de tribunes qui font le tour complet de l'édifice.

(D'après K. TH. POHLIG, *Die wiederaufgefundene Doppelkappelle St-Georgii am Wiedfang in Regensburg* dans *Verhandelungen des hist. Vereins vom Oberpfalz*, t. LVII, 1905, III-126 pp. et 5 pl.)

* * * R. M.

Rome. — Pie X a décidé de rendre à l'admiration de tous les splendides fresques dont Pinturicchio a orné les appartements Borgia.

Désireux de prouver l'intérêt qu'il porte au patrimoine artistique que lui ont légué ses prédécesseurs, Pie X, fidèle en cela aux nobles traditions de la Papauté, a fait commencer au Vatican des travaux de restauration dont on ne saurait trop se réjouir. Les magnifiques salons du premier étage auxquels conduisait l'escalier royal du Bernin, avaient été divisés au commencement du XIXe siècle en plusieurs petits appartements destinés à divers employés des palais apostoliques.

Toutes les cloisons récentes ont été démolies, et l'on peut admirer déjà l'ampleur et la beauté de ces salons, que Paul V et Urbain VIII, les grands Papes du XVIIe siècle, firent splendidement décorer. Dominant la colonnade du Bernin, éclairé par de larges ouvertures qui donnent sur la place Saint-Pierre, un ravissant appartement, jusqu'ici défiguré, a été rendu à sa beauté primitive.

Sous des tapisseries sans valeur, collées aux murs, on a trouvé des fresques décoratives d'une grâce charmante. Elles ont été exécutées par des peintres du XVIIe siècle de l'école Guido Reni et de Carlo Dolci.

Pie X a surtout à cœur de réorganiser la Pinacothèque ou galerie de peinture. Créé par Pie VII sur les conseils de Canova et du cardinal Consalvi pour donner asile aux divers tableaux ravis à l'Italie au cours des conquêtes de Napoléon Ier, ce musée improvisé se ressent de la hâte avec laquelle il fut installé.

Très haut perché, il est d'accès difficile et c'est là son moindre défaut, car les architectes doutent de la solidité des vieilles poutres qui soutiennent ce troisième étage, et pour ce motif on ne permet pas à plus de cinquante personnes de stationner dans la troisième salle.

Pie X a eu la pensée de transférer la Pinacothèque dans un des bras du Palais qui longe la cour du Belvédère, dans l'actuelle « Floresia », ou serre apostolique qui est contiguë aux archives et à la bibliothèque. Le pape a donné l'ordre de rouvrir toutes les grandes fenêtres de cette galerie, d'y faire un pavé de marbre et d'y déposer des calorifères pour l'hiver.

* * *

Paimpont (Ille-et-Vilaine). — On a dérobé dernièrement, dans la vieille église qui, au moyen âge, dépendait d'une abbaye de bénédictins, un Christ en ivoire, du XVe siècle, d'une très grande valeur artistique.

Peintures murales.

Gubbio. — On a signalé récemment la découverte dans une église franciscaine de Gubbio, d'une fresque du XIVe siècle, qui représente la translation par les anges de la maison de Lorette.

Cette nouvelle paraît controuvée. Le docteur Lapponi, qui connaissait depuis longtemps la fresque en question, en a publié des photographies prises en 1895. Elle date en réalité du XVe siècle avancé et représente saint François conduit par les anges dans l'église de la Portioncule, lors de la célèbre vision « des roses [1] ».

Notons cependant que Mgr Falocci ne se rend pas à la manière de voir du Dr Lapponi et prépare une étude sur le sujet. On sait que Mgr U. Chevalier, qui a publié une étude définitive sur la question d'authenticité de la maison de Lorette, ne trouve mentionnée la translation dans aucun document antérieur à la seconde moitié du XVe siècle.

R. M.

* * *

Delft. — Des peintures murales ont été récemment découvertes dans la Nouvelle-Église de Delft. Une figure de femme est relativement bien visible. On croit se trouver en présence de peintures du début du XIVe siècle, exécutées peu après la construction de l'église, autrefois dédiée à sainte Ursule. Il est probable que les douze colonnes sont décorées de manière analogue.

(Bouw-Wereld.)

1. V. l'*Affresco di Gubbio e la Santa Casa di Loreto*, dans la *Rassegna Gregoriana*, 1906, t. V, col. 541-548.

***

Avignon. — Dans une des salles du Palais des Papes que l'armée vient d'évacuer, on a découvert sous un badigeon des fresques du XIVe siècle, encore très fraîches de couleur, où sont apparus six personnages accompagnés d'un chien. On va poursuivre avec tout le soin désirable la remise au jour de ces peintures.

***

Rome. — Nous lisons dans un quotidien de Paris.

Monseigneur Wilpert, continuant le cours de ses travaux pour son important ouvrage *Les peintures au moyen âge* a été amené à réétudier les peintures de l'église souterraine de Saint-Clément à Rome. Il croyait les sujets fixés définitivement depuis les travaux de 1857, lors des recherches qu'on avait faites pour trouver les tombeaux des saints Cyrille et Méthode, apôtres des Slaves, recherches qui avaient amené la découverte de la basilique inférieure de Saint-Clément.

Cette église est remarquable par son antiquité et son importance. Saint Jérôme, qui quitta Rome en 385, atteste qu'une église en l'honneur de saint Clément existait depuis longtemps. Ce successeur de saint Pierre subit le martyre à Cherson en Crimée et ce fut saint Cyrille qui ramena son corps à Rome, où lui-même mourut peu après.

Comme vous le savez sans doute, l'église Saint-Clément offre un exemple de stratification monumentale qui résume une histoire de quatorze siècles d'exhaussements successifs : au niveau le plus ancien se trouve un mur du Ve ou VIe siècle de Rome (IIe siècle avant J.-C.) en *opus quadratum*. Au-dessus, une maison patricienne du Ier siècle, peut-être la maison même où saint Clément réunissait les fidèles, à côté du temple du culte mithriaque. Puis une basilique ancienne du IVe siècle, accessible jusqu'au XIe siècle, enfouie ensuite et retrouvée en 1857. Enfin, la basilique du moyen âge, bâtie au XIIe siècle, sous Pascal II, l'église actuelle qui, elle-même, se trouve maintenant au-dessous de la rue.

Depuis 1876, la maison romaine et le temple de Mithra (dieu intermédiaire entre le dieu du bien et le dieu du mal pour les Persans) sont sous eau. Un comité s'est formé pour creuser un profond égout qui draînerait l'eau vers le grand égout du Colisée et repermettrait ainsi la visite de ces antiques souvenirs. Mais trouvera-t-on les fonds nécessaires ?

La basilique du IVe siècle est ornée de peintures. Du temps de Constantin, il ne subsiste plus que quelques restes. Dans la nef droite devait se trouver une longue théorie de saints. La seule figure de saint Anthime, avec la croix dans la main droite, se voit encore.

Du IXe siècle, sous saint Léon IV (847-855) se trouve un grand nombre de peintures. Ce que le P. Mullooly, directeur des fouilles en 1857, pensait être l'Assomption de la sainte Vierge, est en réalité, l'Ascension du Christ, sujet favori de l'art médiéval.

Dans la nef latérale de droite se trouve une grande peinture très endommagée. A droite et à gauche d'une niche contenant la célèbre image de Marie Reine se trouvent des fresques que jusqu'à présent, on prenait pour des scènes du martyre de sainte Catherine et pour un concile tenu dans l'église par saint Zosime en 417.

Mgr Wilpert, après une étude attentive, découvre tout autre chose : « Un jugement dernier », découverte qu'on peut regarder comme définitive. Ce qu'on prenait pour des scènes du martyre de sainte Catherine, sont les supplices des damnés. Le Concile est la réunion des saints à la droite de Notre-Seigneur.

Découverte importante. Car cette représentation du jugement dernier, datant de 850, précède de deux siècles la plus antique représentation connue du jugement, celle du XIe siècle, de Saint-Georges, dans l'île de Reichenau, sur le lac de Constance ; et les savants avaient édifié toute une théorie sur l'influence orientale, que sais-je, qui tombe par le fait même.

La structure générale de la composition est claire : Le Christ est assis au milieu des apôtres, assis, eux aussi. A droite du juge, se trouvent les bienheureux dans la Jérusalem céleste. Un grand nombre est déjà entré dans la cité céleste, construite en pierres précieuses, munie de tours de cristal ; d'autres s'approchent des portes. Parmi les saints se trouvent le bon Larron, deux moines, saint Antoine et saint Benoît, les deux fondateurs du monachisme oriental et occidental.

A gauche, les damnés dans l'enfer, divisés en catégories ; on y voit des femmes et des hommes nus, les mains liées. Deux portent des noms dont il ne reste que le commencement : Anne et Caïphe. Des démons au corps humain, avec des pieds de bête et une tête munie de cornes ; un grand nombre de serpents et de monstres se précipitent sur les victimes.

Au milieu, une niche où se trouvait un autel, séparant le ciel de l'enfer. Dans le fond, la Vierge avec l'enfant et le sacrifice d'Abraham, figure du saint sacrifice de la Messe.

On voit aussi la croix et les instruments servant à peser et à mesurer : une balance, un boisseau, la canne et l'amphore.

On lit près de ces instruments, du côté du ciel : *Auget statera justus* et *Modium justum*. Mgr Wilpert propose l'explication suivante de cette inscription en style barbare : Le juste, en vendant ses marchandises, donne toujours la juste mesure ; c'est pourquoi quand il sera pesé lui-même par Dieu, il ne sera pas trouvé ayant trop peu de poids, mais *augebit stateram*. Le *modium justum* rappelle le texte de saint Luc, VI, 38, *eadem mensura qua mensi fueritis remetietur vobis*.

Du côté des damnés devait se trouver : *Minuit statera* injustus — *Modium injustum*.

Plus tard, au XIe siècle, on plaça la balance dans la main de saint Michel, qui pèse les âmes et les autres instruments de mesure sont enlevés.

Une autre rectification des peintures, copiées par Ewing, est celle qu'on prenait pour saint Cyrille à genoux devant l'empereur Michel III qui l'envoie chez les Slaves, à cause d'une inscription acirif qu'on croyait lire à côté d'une des figures.

Cette position à genoux d'un saint devant un empereur auquel l'histoire donna le nom d'ivrogne, répugnait à Mgr Wilpert. Et puis, saint Cyrille s'appelait alors Constantin : ce n'est que plus tard, quand il devint moine, peu de temps avant sa mort, qu'il prit le nom qui lui resta dans l'histoire.

En réalité ce tableau représente « Esther devant Assuérus », figure de la Vierge, implorant Dieu pour le genre humain.

Il serait trop long de vous donner tous les motifs de cette explication. En voici deux : le col large et orné de perles et de pierres précieuses, n'appartient pas à un moine, mais à une femme ; ensuite ce sujet correspond

mieux avec l'ensemble des peintures qui ornent la muraille. Il y a deux zones ; chaque zone comprend deux grands compartiments contenant de grands sujets et des petits compartiments portant des figures de saints ou même de simples ornements. On voit en haut la crucifixion de saint Pierre ; au-dessous la vision de Jacob. L'échelle est le symbole du martyre qui mène directement au Christ. A côté, la Vierge avec l'enfant et deux anges ; au-dessous la figure : Esther devant Assuérus.

Une autre découverte importante est celle de l'emplacement du tombeau primitif de saint Cyrille. Lors de la construction de l'église supérieure, en 1128, on y transporta le saint corps ainsi que les ambons et l'autel de l'église constantinienne.

Le tombeau devait se trouver dans le narthex à gauche, au bas d'une peinture représentant saint Cyrille devant Notre-Seigneur, à la gauche duquel se trouve saint Clément qui présente le saint. L'archange Gabriël place avec bonté sa main sur l'épaule droite de Cyrille. A gauche de Notre-Seigneur se trouvent saint André et l'archange saint Michel. En avant, saint Méthode, tenant un calice.

Peinture votive exécutée au Xe ou XIe siècle.

C'est grâce à l'inscription que Mgr Wilpert démontre sa découverte. Il la rétablit ainsi :

Deus . . . . . *preces* nostras *exaudi, ut Cyrillus* { *tua miseratio* / *in tuo nomi* } ne sanctorum tuorum *societate lætetur. Per Jesum Christum* dominum nostrum qui venturus est *iterum. Lector dic : Deus da Cyrillo* peccatori requiem æternam. Amen.

Cette inscription, émouvante dans sa simplicité, fut sans doute composée par le saint lui-même. Personne d'autre que lui-même n'aurait appelé pécheur un homme qui avait tant travaillé pour la gloire de Dieu.

Il serait trop long de vous dire toutes les beautés de cette peinture. Qu'il me suffise de donner un détail qui a son importance. L'image du Christ et celle de saint Cyrille sont endommagées jusqu'à une certaine hauteur. Il se pourrait que nous dussions ce dégât à la dévotion indiscrète du peuple, porté à baiser et à toucher avec les mains tout ce qu'il vénère.

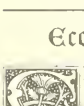
Cette découverte nous fait désirer davantage la publication de l'œuvre si importante de Mgr Wilpert [1].

* * *

Audenarde. — Sainte-Walburge. — On a commencé la restauration de la belle église, dont la construction a commencé au XIIIe siècle. Le travail entrepris est considérable, vu que cette église est, à l'intérieur, une des plus hautes du pays.

Dans la voûte de la nef du milieu, on vient de découvrir de beaux restes de peinture, dont l'existence n'était pas même soupçonnée. Nous donnons plus haut la description illustrée.

Ecoles St-Luc et St-Grégoire.



EN novembre dernier a eu lieu, chez les Frères de la Doctrine Chrétienne à Tournai, la remise des récompenses aux lauréats de l'année, de l'école St-Luc et St-Grégoire.

La cérémonie était présidée par Sa Grandeur Mgr l'Évêque.

La fête a débuté par un concert, donné par la Maîtrise de la cathédrale, sous l'habile et distinguée direction de M. l'abbé Joachim. Cette Maîtrise, qui compte déjà plus d'un quart de siècle d'existence, demeure jeune de fraîcheur et de vitalité. Elle l'a bien prouvé par sa promptitude d'adaptation aux principes de la vraie musique religieuse et par les qualités dont elle a fait preuve dans les solennités religieuses, particulièrement au mémorable Congrès Eucharistique de l'année écoulée.

La lecture du rapport traditionnel, faite par M. A. Ménart, a été suivie avec un vif intérêt.

Le nombre des élèves inscrits suivant les cours de l'École St-Luc était en 1905 de 225, cette année il s'élève à 252. L'Association des Anciens Élèves, elle aussi, est en pleine prospérité. Elle compte aujourd'hui 116 membres actifs et 62 membres honoraires. C'est elle qui a organisé les conférences sur l'art auxquelles M. E. Soil consacre son talent avec dévouement ; depuis sept ans qu'elles sont fondées, les auditeurs sont aussi nombreux que fidèles.

Le rapport signale le concours apporté aux fêtes du Congrès eucharistique par les jeunes artistes formés à l'École Saint-Luc et constate que celle-ci a constitué en ville un noyau de peintres, de sculpteurs, d'ébénistes, d'entrepreneurs qui emploient de nombreux auxiliaires et s'attachent à faire revivre l'activité dans la cité tournaisienne.

Après la distribution des prix aux élèves de l'École Saint-Grégoire, on a assisté à une très intéressante conférence du R. P. Kuhn, des Frères-Prêcheurs. L'orateur s'est adressé tout particulièrement aux jeunes gens ; il les a engagés, lorsqu'ils reproduisent les images des Saints, à s'inspirer des sentiments qui les ont fait distinguer par les hommes et par l'Église, à se mettre dans leur ambiance, à représenter chez l'un la science, chez l'autre la piété, l'humilité. L'orateur a eu de belles envolées pour dépeindre la figure du Christ et de sa Sainte Mère, et a terminé en exhortant les jeunes élèves de Saint-Luc à s'attacher à prendre pour exemples les saints personnages dont ils sont appelés à reproduire les traits.

Varia.

Milan. — La nouvelle porte centrale en bronze de la cathédrale, exécutée par le professeur L. Pogliaghi, a été conçue en accord avec le portail gothique qui aurait dû être substitué au

1. Extrait de *la Presse*.

portail actuel si le projet de la reconstruction de la façade en ce style avait été définitivement adopté. La décision, prise récemment, de respecter l'aspect voulu par nos ancêtres de la fin du XVIe siècle ayant triomphé, le sculpteur se trouva obligé d'adapter son œuvre à l'encadrement actuel de la porte. Il a su s'en tirer avec assez d'adresse, en ajoutant, à la partie supérieure des battants exécutés en vue du projet de feu l'architecte J. Bretano, une haute frise ajourée, servant de complément à la partie inférieure de ces battants. Dans celle-ci, il a adopté des compartiments de forme et de décoration gothiques, contenant chacun des épisodes de l'Évangile, ceux de droite se rapportant aux joies, ceux de gauche aux douleurs de la Vierge. Il a su éviter la monotonie qu'aurait produite une trop grande suite de divisions égales, en plaçant au centre de chaque battant un compartiment ayant la forme d'une croix aux extrémités arrondies. Celui de droite est occupé par une figure très élancée de la Vierge portant l'Enfant-Jésus sur les bras et entourée d'anges joyeux; celui de gauche montre le Christ mort entre les bras de sa Mère, entre des anges aux attitudes éplorées.

Le sujet principal de la frise est le Couronnement de la Vierge. Des groupes d'anges et des figures représentant les patrons de la ville de Milan concourent à faire de ce motif une représentation extrêmement solennelle.

On remarque, dans les encadrements, une interprétation fidèle du style gothique tel qu'on le trouve dans les parties primitives de la cathédrale, une pureté dans la composition des sujets sacrés inspirée des célèbres modèles d'ancêtres tels que Ghiberti et ses contemporains; enfin, une fusion du tout dans un arrangement décoratif d'une richesse et d'un modernisme qui confère à cet ensemble l'effet le plus imposant.

Des réserves, du reste, pourront bien être faites à tel ou tel autre point de vue : on pourra peut-être critiquer certaines minuties parfois excessives dans la décoration, une tendance à exagérer la longueur des figures, quelque raideur dans les attitudes, si l'on compare ces battants à des chefs-d'œuvre d'autrefois comme les portes du Baptistère à Florence ; — mais, en définitive, on n'aura pas de peine à convenir que les qualités de l'œuvre lui assurent une place éminente parmi les créations artistiques contemporaines. Elle la mérite aussi au point de vue de l'exécution soignée du bronze, qui avait été confiée au fondeur Barigozzi de Milan [1].

1. *Courrier de l'Art.*

* * *

Nîmes. — Le musée d'archéologie vient de s'enrichir d'un tombeau des premiers âges du christianisme, avec bas-reliefs sculptés et personnages, trouvé récemment à Valbonne, près Pont-Saint-Esprit.

* * *

Monument d'Henri Révoil. — En novembre dernier, la ville de Nîmes inaugurait le monument élevé à la mémoire d'Henri Révoil dû à M. Albert Ballu, architecte, et à M. Beller, statuaire. Au pied de son buste est figuré le musée de l'architecture romane, incarnée dans une vierge austère et douce.

Rappelons que Révoil fut un de ces hommes de la génération passée, qui eurent au plus haut point le respect et l'intelligence des monuments anciens. Leur cause est aujourd'hui gagnée si triomphalement, qu'on est tenté d'oublier les luttes qui ont préparé leur victoire.

De 1846 à 1900, durant plus d'un demi-siècle, Révoil se fit le serviteur de l'architecture romane, comme le rappelait M. Henri Roujon. Les bâtisseurs romans ont laissé partout des témoignages de leur génie, mais c'est en Provence que ce génie a régné sans partage ; les chefs-d'œuvre y naissaient naturellement d'un terroir encore humide de latinité. Quelque chose de l'idéal classique palpite encore dans les sculptures de Saint-Trophime et de Montmajour. Henri Révoil comprit ce qui rattache les monuments du haut moyen âge aux vestiges de la civilisation gréco-romaine. Tout le monde connaît son grand ouvrage, si magistralement illustré, *l'architecture romane dans le Midi de la France*, paru en 1873. Pendant des années, Révoil parcourut, le crayon à la main, toute la région du Midi. Dès l'année 1849, il venait s'installer à Nîmes. Sa réputation s'affirma très vite. Le service des monuments historiques venait d'être enfin constitué ; Révoil reçut la mission officielle de diriger dans les départements du Sud-Est tous les travaux d'architecture savante.

Il ne se borna point au rôle impersonnel d'archéologue et de restaurateur. Il avait savamment repris en sous-œuvre l'église métropolitaine de Saint-Castor de Nîmes. Son œuvre personnelle est représentée par plus de soixante-dix églises ou chapelles. Après la mort de Vaudoyer et d'Espérandieu, il fut chargé de continuer les travaux de la cathédrale de Marseille, qui lui doit sa décoration intérieure, et son beau porche.

* * *

Holyrood (Écosse). — Feu le comte de Leven and Melville, un des principaux dignitaires de

l'Église d'Écosse, a laissé un million pour la restauration de la chapelle royale de Holyrood, qui tombe en ruines. Le comte de Balcarrès et sir Herbert Maxwell, président de la *Société des Antiquaires*, désignés pour juger de l'opportunité de ce travail, se sont prononcés pour la négative, dans le but de conserver à ces fameuses ruines leur caractère pittoresque.

Au cours de leurs investigations, ils firent la découverte d'un coffre contenant les chartes des ducs de Hamilton et dix magnifiques tapisseries, parfaitement conservées. En 1850, lors d'une visite de la reine Victoria, des apprêts ayant dû être faits pour la réception de sa suite à Holyrood, on partagea en trois une vaste salle aux murs couverts de tapisseries. Celles-ci furent enlevées, soigneusement mises sous clef par le vieux duc lui-même et elles y restèrent pendant plus de cinquante-cinq ans. Ce sont des œuvres de l'art flamand du XVIIe siècle, d'une vigueur décorative, d'une richesse de tons et d'un fini admirables.

On a suggéré l'excellente idée de les disposer en panneaux dans la vaste galerie de tableaux du palais de Holyrood, où serait placée également la série des portraits des anciens rois d'Écosse.

Nécrologie.

Le chanoine Marsaux.

Au moment de mettre sous presse nous apprenons avec douleur la mort de notre digne collaborateur et ancien ami Monsieur le chanoine Léopold-Henri Marsaux, vicaire général du diocèse de Beauvais.

Nous recommandons son âme aux prières de nos lecteurs.

Imprimé par Desclée, De Brouwer & Cie, LILLE-PARIS-BRUGES.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

50me Année. — 5me Série.

Tome III (LVIIe de la collection).

2me livraison. — Mars 1907.

Le trésor du prieuré de Saint-Nicolas d'Oignies.

LE monastère d'Oignies appartenant aux chanoines réguliers de l'Ordre de Saint-Augustin, était situé en Brabant, dans la terre d'Aiseau, près de la Sambre, entre Namur et Charleroi. Il fut fondé entre 1187 et 1192 par Gilles de Walcourt, prêtre, qui paraît avoir été chapelain honoraire de Weric de Walcourt, père du célèbre Thierri de Walcourt, et ses trois frères. Deux de ceux-ci, Robert et Jean, étaient déjà prêtres, ou le devinrent bientôt après ; le plus jeune, Hugues, tout en embrassant la vie religieuse, resta laïque et s'adonna aux arts.

Voulant se retirer du monde pour mieux servir Dieu, les quatre frères, qui jusqu'alors avaient demeuré à Walcourt, cherchèrent un endroit pour s'y établir ; ils firent choix d'Oignies, qui était alors un hameau où se trouvait une chapelle, construite en bois, dédiée à saint Nicolas, entourée d'un bonnier de terre. Baudouin, seigneur de Lonpougne, et la vénérable Ode, son épouse, leur donnèrent la permission d'acquérir ce bonnier de terre avec le droit de patronat de l'église de Moignelée dont dépendaient les chapelles d'Oignies, d'Aiseau et du Roux, de plus la dîme de foin d'Oignies, la dîme du Roux, et une terre à Oignies nommée la Curturelle. Cette donation fut faite à Fosse, en présence du chapitre, l'an 1192, avec l'approbation d'Albert, évêque de Liége. L'acte de donation nous fait savoir que le nouveau monastère fut, dès sa fondation, placé sous la protection du chapitre de Saint-Folien, et qu'en reconnaissance l'église d'Oignies devait envoyer à celle de Fosse, tous les ans, le Mercredi des Cendres *(in capite quadragesimæ)*, un denier d'or de gros de la valeur de douze deniers courant. Le prieur d'Oignies devait être élu par les chanoines de ce monastère et présenté par eux

au chapitre de Fosse, qui avait le droit de confirmation.

Nos quatre frères ayant vendu leurs biens de Walcourt et d'ailleurs, qui étaient assez considérables se mirent à l'œuvre. Les bâtiments construits avec soin s'élevèrent bientôt, et la nouvelle église fut consacrée par Hugues de Pierrepont, évêque de Liége, le 24 juillet 1204. Les frères avaient à cette date acquis trente bonniers de terre à Oignies, trois à Silenrieux et trois à Missourin, ainsi que le moulin d'Oignies et une quatrième partie du moulin de Tullies.

Lors de la consécration de l'église, les quatre frères avec quelques autres qui s'étaient associés à eux, s'étant choisi pour prieur Gilles de Walcourt, firent leurs vœux en présence de l'évêque.

Gilles de Walcourt gouverna sa communauté avec beaucoup de zèle et de prudence pendant environ 29 ans, et décéda en odeur de sainteté le 5 janvier 1233. Il fut enterré au côté droit du maître-autel. La tour de l'église fut construite en 1275.

Parmi ceux qui, attirés par la réputation qu'acquit le prieuré, vinrent se fixer à Oignies pour embrasser la vie religieuse, sous la direction de Gilles, on compte la bienheureuse Marie de Vilembroec, dite d'Oignies, née à Nivelles, décédée le 23 juin 1213 ; Foulques, évêque de Toulouse; Jacques de Vitry, évêque de Saint-Jean d'Acre, et ensuite de Frascati ; le cardinal Jean de Nivelles, prévôt de Saint-Lambert à Liége ; Baudouin de Barbançon, Jean de Dinant, etc.

Il n'est pas dans notre intention de faire l'histoire de ce monastère, nous avons seulement voulu donner un aperçu général de la maison d'où proviennent les objets que nous allons décrire. Nous nous bornerons à dire que le prieuré a eu ses jours de prospérité et ses jours de revers, mais que ses quarante et un prieurs ont, à travers tout, conservé la majeure partie des chefs-d'œuvre dont la piété du frère du premier avait doté la maison.

Le dernier religieux d'Oignies, dom Grégoire Pierlot, 42e prieur, élu le 18 avril 1792, chassé de son monastère par les républicains français, se retira à Wayaux, près de Gosselies, ensuite à Moignelée, en face de son ancien prieuré. Il y trépassa dans la nuit du 27-28 octobre 1826, après avoir légué aux sœurs de Notre-Dame de Namur toutes les pièces du trésor à lui remises par les chanoines qui l'avaient précédé dans la tombe, objets que nous décrivons ci-après.

Hiérothèque.

« Item, un grand rond reliquaire au milieu duquelle est une jointure de Sainct-Martin. » *Inventaire* du 16 décembre 1648.

Il se compose d'une âme en bois de chêne, dont l'épaisseur varie de huit à dix-huit millimètres; cette âme est recouverte sur les deux faces de plaques de cuivre doré, et garnie sur les flancs de minces bandes d'argent.

Sa projection horizontale est un cercle entouré de six lobes hémicirculaires séparés par autant de trapézoïdes à deux côtés courbes, formant ensemble une demi-ellipse pointée en dehors et deux côtés rectilignes aboutissant contre le cercle.

Au centre de la face se trouve un médaillon hexagone, saillant de trois millimètres au-dessus du plan du cercle qui, lui-même, dépasse d'autant la bordure qui l'entoure, et de quatre millimètres le plan des lobes. De cette façon on a gagné plus d'espace pour loger la relique principale renfermée dans un habitacle carré profond de seize millimètres, pratiqué au milieu du médaillon hexagone. Cet habitacle qui se

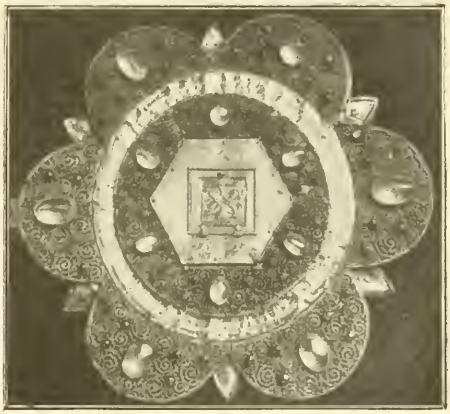
rétrécit à l'intérieur, est bordé d'un cordon perlé en métal fondu et protégé par un volet mobile, en cuivre, muni de deux charnières, et qui, ouvert, laisse apercevoir la relique. Ce volet est revêtu à l'extérieur d'une plaque rapportée, en repoussé, offrant un magnifique bouquet de feuilles qui détermine des croix superposées avec une fleur en cœur. La face du médaillon est ornée de rinceaux en réserve gravés sur un fond mâté au ciselet, orlé d'une bande unie chargée d'une légende et d'un filet strié garni de douze petits clous placés aux angles et au milieu de chaque côté. La légende gravée en lettres onciales est ainsi conçue :

✠ HIC ⁝ EST ⁝ IV | NCTVRA ⁝ MA | RTINI ⁝ POL | LICIS ⁝ VNA | ⁝ ✠ ORATE P ME FACTORE

Le champ du cercle, séparé du médaillon hexagone et circonscrit par deux cordons perlés, est orné de six cabochons demi-ovoïdes en cristal de roche à arête saillante dans le sens du grand axe ; ces cabochons qui convergent vers le centre du reliquaire, sont accostés chacun de quatre boutons en verroterie, alternativement rouge et bleu, vert et rouge, rouge et vert, bleu et rouge. La sertissure des joyaux faite d'une simple feuille de métal, est garnie à sa base d'un filet strié soudé à la plaque dorée, qui sert de fond. Les intervalles sont décorés de riches enroulements filigranés, se terminant en œil muni d'une petite tête de clou, appliqués sur les filets striés et les cordons perlés ; ces enroulements sont entièrement dégagés du fond sur lequel leur ombre portée s'accuse vigoureusement. Les six cabochons recouvrent des cavités servant d'habitacles à diverses reliques recouvertes de parchemin où on lit : *Iuliani martiris* — *Conradi episcopi* — etc.

Le cercle est entouré à sa base et séparé des lobes et contrelobes par un anneau d'argent blanc, large de deux centimètres et orné d'une série de feuilles à cinq lobes au repoussé.

Les six lobes, encadrés de cordons perlés en métal fondu comportent une ornementation semblable à celle du cercle intérieur ; sur chaque lobe se trouve un cabochon en cristal de roche accosté de deux rangées chacune de trois boutons en verroterie (1) ; les intervalles sont décorés d'enroulements filigranés. Sur les parchemins on lit : *Gerardi cōfessoris* — *Ieronimi presbiteri* — *Zacharie prophete.* Tous les filigranes sont composés de deux fils plats juxtaposés, striés à la lime. Les contrelobes sont ornés de palmettes portant un fruit en cœur et entourées d'un cordon, le tout en repoussé.



Hiérothèque. — Face.

Le plan du revers est formé d'un cercle à contour imaginaire accosté de six lobes séparés entre eux par autant de contrelobes.

La plaque de recouvrement est ornée d'une figure de la Sainte Vierge, assise sur

1. Il y a cependant parmi eux, une cornaline, une mauvaise turquoise, un verre en fonte avec neuf lobes là-dessus, mais la plupart sont des boutons verts, rouges, bleus et bruns.

un trône et tenant l'Enfant Jésus. La tête de Marie, ceinte d'une belle couronne fleuronnée au bandeau chargé de pierreries, est entourée d'un nimbe circulaire réservé. Sa robe ornée à l'encolure et au bout des manches semi-justes de galons semés de pierreries, est cachée en partie sous un ample manteau posé sur la tête. Elle tient de la main droite une sphère, extrémité inférieure de son riche sceptre fleuronné, et de la gauche, l'Enfant assis sur les genoux de sa Mère. Il est pieds nus. Un

Hiérothèque. — Revers. Détail de la figure de la Sainte Vierge.

nimbe crucifère rond entoure sa tête. Il lève la main droite pour bénir à la manière latine, et porte dans l'autre un globe partagé en trois. Les pieds de la Sainte Vierge reposent sur un dragon ailé; ils sont chaussés, comme le veulent les règles de l'iconographie ; elle a des brodequins pointus et galonnés. Le trône est un banc massif, orné par-devant de huit petites croix.

Cette admirable figure se détache sur un champ mâté au ciselet et rehaussé par d élégants rinceaux gravés en réserve. Le dessin général est d'un grand goût.

Le frère Hugo a su donner à sa Madone un caractère monumental qui en fait un véritable type. Elle est bien à la fois la Reine qui trône aux cieux pour l'éternité et la Mère admirable, l'imposante majesté de son aspect étant tempéré par un air de douceur (1).

D. six lobes $0^{m},375$; cercle extérieur, $0^{m},24$; cercle intérieur, $0^{m},20$.

Phylactère.

« Item, un reliquaire quarré contenant des reliques de Sainct André. » Inventaire de 1648, n° 24.

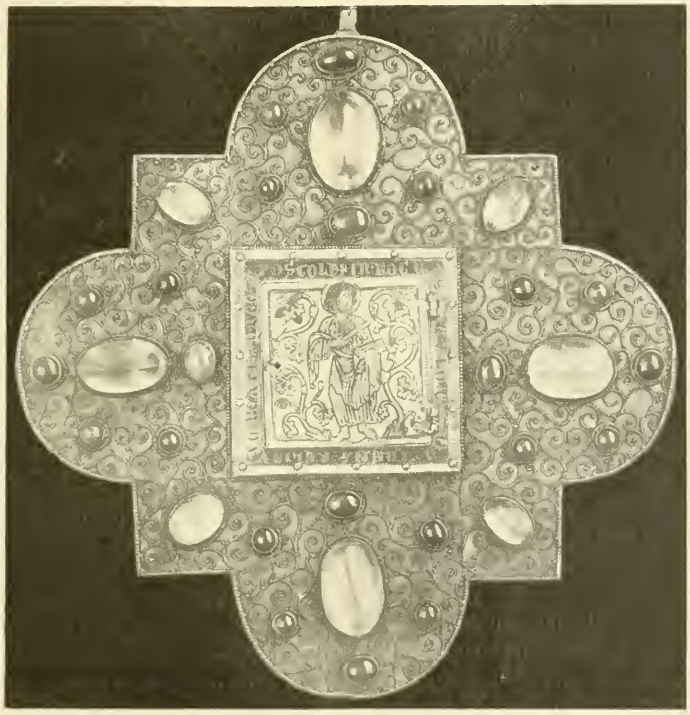
Il se compose d'une âme en bois de chêne d'une épaisseur qui varie de treize à vingt-trois millimètres ; cette âme est recouverte sur la face et au revers de plaques de cuivre doré, et garnie sur les flancs de minces bandes d'argent.

Sa projection horizontale présente quatre demi-cercles reliés entre eux, par les quatre angles d'un carré, ou plutôt un carré à contour imaginaire accosté d'un demi-cercle sur le milieu de chacune de ses faces, de manière à ce que les angles débordent à l'extérieur.

Au centre de la face se trouve un médaillon carré saillant, d'un centimètre au-dessus du plan des quatre lobes, de façon à obtenir plus de place pour loger la relique principale. Celle-ci est contenue dans un petit reliquaire de forme elliptique (27 sur 14 millimètres) orné de feuillages ciselés, et encastré dans une cavité carrée, profonde de dix-huit millimètres qui va en se rétrécissant. Le reliquaire est serti d'une simple feuille de métal doré garnie à sa base d'un filet tordu. L'habitacle est protégé par un volet mobile, en argent muni de deux charnières. L'extérieur de ce volet, orlé d'un petit filet strié, comporte une figure

1. D'après l'inventaire, les reliques renfermées dans les cavités et dont les parchemins ne sont plus lisibles, sont de saint Valère, évêque, de saint Germain, évêque, et de saint Lazare. Il y a aussi quelques souvenirs pieux des Lieux Saints.

de saint André, debout, vêtu d'une robe sous un manteau posé sur les deux épaules et relevé sur le bras droit. Le saint a la tête entourée d'un nimbe circulaire, et tient de la main droite une croix latine pressée contre sa poitrine ; dans la gauche, recouverte de son manteau, il porte un livre fermé. Cette figure est comprise entre deux rameaux chargés de feuilles lobées et de fruits en grappes. Les creux des traits gravés sont remplis de nielle ; le fond est mâté au ciselet. A l'entour de l'habitacle se trouve



Phylactère. — Face.

cette légende gravée en lettres onciales sur une bande unie :

✠ IN HOC VA|S|CVLO ⁝ C|O|NTINENTVR ⁝ RELIQV|IE ⁝ BEATI ⁝ ANDREE ⁝ A|POSTOLI.

Les quatre lobes sont ornés chacun d'un cristal de roche cabochon, de forme semi-ovoïde, avec arête saillante dans le sens du grand axe, entouré de six petits cabochons en verroterie, bleu, vert, et brun enfumé, les uns ovales, les autres ronds. Les angles saillants comportent également vingt-quatre cabochons en verroterie, moins grands mais de même type que ceux placés au milieu des lobes. Les arêtes de tous ces cristaux convergent vers le centre du reliquaire.

Les grands cabochons abritent des reliques incluses au fond de cavités pratiquées dans l'âme en chêne ; elles sont recouvertes avec des morceaux de parchemin où on lit : *sci bartholomei apostoli — sci symonis apostoli — sci philippi apostoli — sci iacobi apostoli*, etc. ; sous les petites pierres il y a des reliques de saint Laurent *(laurencii)*, diacre et martyr ; de saint Blaise *(blasii martiris)*, évêque de Sébaste en Arménie, martyr, de sainte Marguerite, vierge et martyre etc.

La sertissure des joyaux, faite d'une simple feuille de métal doré, est entourée à sa base d'un cordon strié. Les intervalles compris entre ces pierres sont ornés de filigranes plats striés à la lime sur l'arête saillante. Ces filigranes se recourbent en volutes successives issant les unes des autres ; ils sont soudés sur toute leur longueur au fond uni qu'ils rehaussent, et maintenus en outre au moyen de petits clous à tête sphérique, les uns traversant l'œil des volutes, les autres placés aux points de jonction des fils. La face est bordée d'un cordon perlé en cuivre fondu et doré.

Le revers est garni d'une plaque de cuivre rouge doré à figures gravées en réserve sur un fond mâté au ciselet. Un filet strié, garni de quarante-quatre petits clous à tête sphérique, régulièrement disposés, environne cette plaque. Au centre, le Christ, bénissant à la manière latine, est assis sur un trône en forme de banc massif sans dossier. Notre-Seigneur a les cheveux longs, la barbe courte et bifide, son nimbe rond est crucifère. Sa robe à manches amples, est recouverte d'un manteau uni, largement drapé sur l'épaule gauche et formant un *sinus*. La main gauche levée soutient le globe partagé en trois. Ses pieds nus reposent sur un escabeau rectangulaire placé obliquement. Dans les lobes qui l'entourent apparaissent les symboles évangéliques, nimbés, ailés, et tenant chacun une banderole. L'aigle occupe le sommet, le lion est au-dessous des pieds du Sauveur. L'homme ailé tient la droite, et le bœuf, la gauche.

Les intervalles sont remplis par quatre rinceaux d'un beau dessin qui se détachent sur le fond.

Diamètre, 0m,235.

Phylactère.

« Item, un reliquaire quarré contenant une dente de Sainct André. » *Inventaire* de 1648, n° 25.

Il se compose d'une âme en bois de chêne épaisse de cinq à quinze millimètres, recouverte sur la face et au revers de plaques de cuivre doré, et garnie latéralement d'une mince bande d'argent.

Sa projection horizontale est un carré aux angles coupés, accosté d'un lobe en demi-cercle sur le milieu de chacun de ses côtés.

Les quatre lobes, bordés de cordons perlés en cuivre fondu et doré, portent chacun un cristal de roche cabochon, de forme semi-ovoïde avec arête saillante dans le sens du grand axe, accosté de deux boutons en verroterie, l'un rouge, l'autre vert. L'intervalle est orné de filigranes plats striés à la lime sur l'arête saillante. Ces filigranes se recourbent en volutes successives, issant les unes des autres et encadrées par un fil qui cotoye le cordon de perlés. Ils sont soudés sur toute leur longueur au fond uni qu'ils décorent, et maintenus en outre au moyen de petits clous à tête sphérique, les uns traversant l'œil des volutes, les autres placés aux points de jonction des fils. Les sertissures des cabochons, simples feuilles de métal doré, sont garnies à la base d'un cordon strié.

Le carré exhaussé de deux millimètres au-dessus du plan des quatre lobes se rejoint à ceux-ci par quatre biseaux ou chanfreins recouverts de bandes unies en cuivre rouge doré. Au centre de ce carré s'en trouve un deuxième posé en losange et accosté d'un lobe en demi-cercle sur le milieu de chacune de ses faces. Les lobes du carré inscrit s'élèvent de quatre millimètres au-dessus du grand, et le premier dépasse lui-même de deux millimètres ses appendices, tous

Phylactère — Face.

garnis latéralement de minces feuilles d'argent. Les angles du grand carré sont remplacés par des trapézoïdes à deux côtés courbes formant ensemble une demi-ellipse pointée en dehors et deux côtés rectilignes aboutissant au sommet des lobes intérieurs. Chacun de ces quadrilatères est orné d'une palmette avec fruit en cœur, entourée d'un cordon repoussé.

Les compartiments pentagones du grand carré, déterminés d'une part par les lignes droites des quadrilatères et du biseau, de l'autre par les courbes des petits lobes, sont ornés de rinceaux à feuilles lobées, gravés en réserve sur un fond mâté au ciselet, bordé d'un étroit filet strié.

Les petits lobes sont recouverts chacun d'une plaque ornée d'un bouquet de feuillages entouré d'un cordon.

Le carré inscrit, bordé d'un filet strié, porte à l'entour cette légende gravée en lettres onciales sur une bande unie.

HIC EST DENS ANDREE APOSTOLI

Au centre apparaît une cavité destinée aux reliques et entourée d'un cordon perlé en métal fondu ; les espaces ménagés entre ce cordon et la légende sont couverts de feuilles gravées en réserve sur un fond mâté au ciselet. L'habitacle est protégé par un grand cabochon en cristal de roche semi-ovoïde avec arête saillante dans le sens du grand axe et suivant une des diagonales de son cadre. Ce cabochon serti d'une bande de cuivre doré garnie à sa base d'un cordon perlé en métal fondu, constitue un volet mobile à deux charnières.

Diamètre, $0^{m},21$. Grand carré, $0^{m},136$. Petit carré, $0^{m},56$.

Phylactère.

« Item, un reliquaire quarré contenant des reliques de saint Hubert. » *Inventaire* de 1648, n° 26.

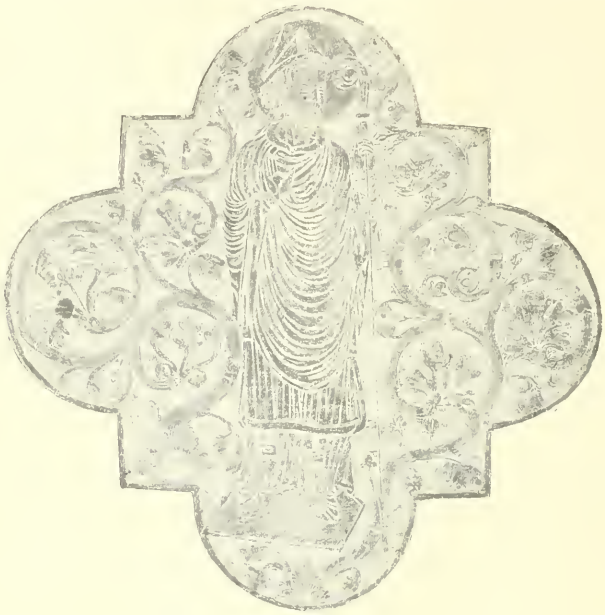
Il se compose d'une âme en bois de chêne, recouverte en dessus et en dessous de plaques de cuivre doré, et garnie latéralement d'une mince bande d'argent.

La projection horizontale est un carré accosté d'un lobe hémicirculaire sur le milieu de chacune de ses faces, de manière à ce que les angles débordent à l'extérieur.

Les quatre lobes sont ornés de la même manière que ceux du phylactère que nous venons de décrire (25) sauf les cabochons de verre qui sont rouges et bleus.

Le carré, exhaussé de deux millimètres au-dessus du plan des quatre lobes, se

rattache à ceux-ci par quatre biseaux ou chanfreins recouverts de bandes unies de cuivre rouge doré. Au centre de ce carré s'élève un autre carré entouré d'un chanfrein et accosté d'un lobe hémicirculaire sur le milieu de chacun de ses côtés ; c'est une réduction en petit du plan du reliquaire, mais la décoration diffère. Les compartiments angulaires du grand carré, bordés d'un cordon perlé en cuivre fondu et doré, sont ornés d'un cabochon de verre vert ou brun enfumé, accosté de deux petits boutons en verroterie, l'un bleu, l'autre rouge. Les sertissures de ces verroteries sont faites d'une



Phylactère. — Revers.

simple feuille de métal doré et entourées à leur base d'un cordon strié. L'intervalle comporte des filigranes semblables à ceux du phylactère (25).

Le carré intérieur et les quatre lobes qui l'accostent sont garnis latéralement de minces feuilles d'argent. La face des lobes est ornée de plaques repoussées offrant des bouquets de feuillages orlés d'un cordon. Sur le chanfrein est gravée cette légende :

✠ IN ⁝ HOC ⁝ VAS|CVLO ⁝ SVNT ⁝
RE|LIQVIE ⁝ SCI HV|BERTI ⁝ EPI

La face du carré, bordée d'un filet strié, comporte des feuillages gravés en réserve sur un fond mâté au ciselet. Au centre on a pratiqué une cavité destinée au logement des reliques, elles y sont protégées par un grand cabochon en cristal de roche semi-ovoïde avec arête saillante dans le sens du grand axe ; ce cabochon serti d'une bande de cuivre doré garnie à sa base d'un cordon perlé en métal fondu, constitue un volet rendu mobile par deux charnières.

Le plan du revers du reliquaire est un

carré à contour imaginaire accosté d'un demi-cercle sur le milieu de chacun de ses côtés, de manière à ce que les angles débordent à l'extérieur.

Ce revers est recouvert par une plaque de cuivre doré, comportant une figure de saint Hubert qui se détache sur un fond mâté au ciselet et rehaussé de deux élégants rinceaux de vigne. Le Saint, debout, lève la main droite comme pour parler, et tient de la gauche une crosse à volute ornée de feuillages. Il est revêtu d'une aube parée, d'une dalmatique, et d'une chasuble sans orfrois. Le manipule et l'étole se terminent en palettes rectangulaires à franges.

Diamètre, $0^{m},217$. Grand carré à sa base, $0^{m},135$; en haut, $0^{m},12$. Petit carré, à sa base, $0^{m},062$; en haut, $0^{m},05$.

Phylactère. — Revers.

Phylactère.

« Item, un reliquaire quarré contenant des reliques de Saincte Marguerite. » *Inventaire* de 1648, n° 27.

Il se compose d'une âme en bois de chêne, recouverte, face et revers, de plaques de cuivre doré, et garnie latéralement d'une mince bande d'argent.

Sa projection horizontale est un carré, accosté d'un lobe en demi-cercle sur le milieu de chacun de ses côtés.

Les quatre lobes, circonscrits par des cordons perlés en cuivre fondu et doré, portent chacun un cristal de roche cabochon ; trois semi-ovoïdes, avec arête saillante dans le sens du grand axe, le dernier en forme de bouton circulaire; tous sont accostés de deux boutons en verroterie, trois verts, trois rouges et deux bleus. L'intervalle est orné de filigranes du même genre que ceux du phylactère décrit ci-dessus (26).

Le carré exhaussé de deux millimètres au-dessus du plan des quatre lobes est garni latéralement d'une mince bande d'argent. Un deuxième carré, posé en losange, saillit du précédent. Les compartiments triangulaires, bordés d'un cordon perlé doublé à

l'intérieur d'un fil strié à la lime sur son arête saillante, portent chacun un cristal de roche cabochon de forme semi-ovoïde accosté de deux pierreries (trois vertes, deux rouges, un cristal de roche et deux verroteries rouges) ; le reste du champ est orné de filigranes. Les arêtes de tous les cabochons convergent vers le centre du reliquaire.

Le carré inscrit est garni latéralement d'une mince bande d'argent. Au centre s'ouvre une cavité quadrangulaire servant d'habitacle pour les reliques ; un cordon perlé l'environne. Sur le bord un filet strié et une bande où se trouve gravée cette légende :

✠ VASCVLVM SANC | TE ⁝ MARGARETE ⁝ VI | RGINIS ⁝ ET ⁝ MARTIR | IS ⁝ ORATE P ME FACTORE.

Les espaces triangulaires compris entre la bande et le cordon sont couverts de rinceaux gravés au trait.

Un volet, orné d'une plaque d'émail champlevé, encadrée de perles en métal fondu, ferme la cavité. Au milieu de la plaque, une croix grecque fleuronnée, accompagnée de quatre fleurs de lys convergeant au centre et accostée de trois bouquets de feuilles vert-translucide à cœur blanc, se détache sur un fond lapis inscrit dans une losange à bordure bleu turquoise ; un double filet, blanc et bleu lapis, encadre l'ensemble.

Les reliques protégées par les cabochons sont recouvertes avec des morceaux de parchemin ; on y lit, grands cabochons : *Honorati episcopi — Zacharii prophete — Ieronimi êpi — S. Iuliani martiris.* Petits cabochons : *De mont Calvarie, Germani epi — lazari — xj millium v'g.*

Diamètre, $0^{m},192$. Grand carré, $0^{m},116$. Losange, $0^{m},084$. Volet, $0^{m},046$. Plaque émaillée, $0^{m},032$.

W.-H. James Weale.

L'Art chrétien monumental *(Suite)* (1).

STYLE BYZANTIN.

Le style byzantin en Occident (2).

Ce que l'on appelle la *Question byzantine*, c'est-à-dire l'étude de l'influence exercée par l'art byzantin sur l'art latin, n'a cessé depuis près d'un siècle de passionner le monde des archéologues et des historiens d'art. De Verneilh (3) et Labarte (4), Viollet-le-Duc, feu Corroyer (5), MM. Bayet (6) et Brutails, en France; Rumohr (7), Schnaase (8), Unger (9), Dobbert (10) et, plus récemment, A. Springer (11), en Allemagne, M. Phené-Spiers en Angleterre, Cicognara (12), Cavalcaselle et Crowe (13) et Salazaro (14), en Italie, MM. Khondakoff (15) et Strzygowski (16) ont tour à tour cherché à résoudre le problème. La vérité, selon E. Muntz (1), est entre leurs affirmations contradictoires, entre les exagérations de Labarte, qui voyait partout la main d'artistes grecs, et celle de Springer, qui niait avec non moins de parti pris leur intervention.

Leur influence est établie par des preuves nombreuses, tirées des monuments eux-mêmes, et par des textes qui établissent la présence d'artistes byzantins dans l'Europe occidentale depuis le Ve jusqu'au XVe siècle.

« Il résulte de leur témoignage, que l'influence byzantine fut plutôt intermittente que générale et constante, et qu'elle s'exerça pour le moins autant par l'action personnelle des artistes fixés en Italie que par l'importation des œuvres d'art (2). »

Viollet-le-Duc et Quicherat avaient admis l'influence orientale en Gaule à partir du XIe siècle et des croisades. Mais d'après L. Courajod ce mouvement n'est rien en présence de l'hellénisation de l'Occident aux époques mérovingienne et carolingienne (3).

Muntz a retrouvé des traces de colonies de moines grecs à Angoulême en 1034, à Auriol en 1040. Schnaase en constate aux Xe et XIe siècles sur les bords du Rhin, comme on le verra plus bas.

Types d'églises. — L'Orient chrétien avait connu trois types principaux d'églises chrétiennes.

a). — La *basilique*, reproduisant le plan du *naos* antique, mais avec trois nefs séparées par des files de colonnes qui soutenaient les murs goutterots et la charpente

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, 1905, pp. 174, 223, 311, 378 et 1906, pp. 22, 92, 166, 313 et 371.
2. A Gosset. *Les coupoles d'Orient et d'Occident.* Paris, libr. centrale de B. A.
3. F. de Verneilh, *L'architecture byzantine en France. — Saint-Front de Périgueux et les églises à coupole de l'Aquitaine.* Paris. Didron, 1851.
4. Labarte, *Histoire des arts industriels*, 2e édit. Paris.
5. L. E. Corroyer. *L'Architecture romane.*
6. Bayet, *L'Art byzantin*, pp. 191-216.
7. Rumohr, *Italienische Forschungen*, t. I.
8. Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste*, t. IV, Dusseldorf, 1871, p. 718.
9. Unger, *Encyklopädie* de Grober et Ersch, t. LXXVX.
10. Dobbert, *Ueber den Styl Nicoló Pisanós und dessen Ursprung*, Munich, 1875.
11. En tête de l'*Histoire de l'Art byzantin* de M. Kondakoff.
12. Cicognara, *Storia della Scultura*, t. II, pp. 40-61. Prato, 1823.
13. Crow. et Cav., *Storia della Pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, t. I, Florence, 1875, p. 178 et suiv.
14. Salazaro, *Studi sui Monumenti dell' Italia meridionale.* Le même, *Sulla Coltura artistica dell' Italia meridionale dal IV al XIII secolo*, Naples, 1877.
15. I. Khondakoff, *Histoire de l'Art byzantin.*
16. *Ouvrages cités.*

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1893, p. 181.
2. Muntz, *ibid.*
3. L. Courajod, *Leçons à l'École du Louvre.* Paris, Picard, 1899.

apparente, comme dans les basiliques civiles romaines. Seulement en Asie la colonnade s'était émancipée de l'étroite proportion classique dérivant de la superstructure architravée ; les colonnes étaient très espacées et réunies par de larges arcades.

b). — Les églises à *coupoles*, s'appropriant le système des voûtes persanes, et exigeant pour équilibrer les poussées une nouvelle distribution des points d'appui, une nouvelle position des murs, un plan en *croix*.

c). — Des églises rondes ou octogonales en plan, que nous nommons des *rotondes*. Nous avons rencontré cette ordonnance dans les *martyrium* de l'Anatolie, et nous avons vu le type se répandre en Dalmatie, à Ravenne et dans le Nord de l'Italie.

Ces trois types d'églises se retrouvent en Occident; le premier est de beaucoup le plus fréquent. Il ne serait pas impossible de prétendre, que maintes églises basilicales des Gaules ont pu être inspirées de leurs aînées de l'Orient. Ainsi la petite cathédrale de Vaison offre des analogies singulières avec l'église de St-Georges d'Esra en Syrie, et l'on voit à celle de Qualb-Louseh un systéme d'encorbellement supportant la charpente de la grande nef, qui se retrouve en Provence [1]. Néanmoins, en général, l'église basilicale des Gaules doit être considérée comme se rapportant au type latin ; nous ne nous en occuperons pas ici.

Quant aux deux autres types des églises d'Orient, que nous avons vu reproduits aux Ve-VIe siècles dans l'exarchat de Ravenne, nous les trouvons peu après reproduits en Gaule ; ils se perpétuent jusqu'au XIIe siècle en Aquitaine, en Auvergne, en Bourgogne, sur le Rhin, constamment modifiés par des essais d'adaptation des voûtes au plan basilical [1].

Décoration. — Au VIe siècle l'art latin déclinait, et les moines d'Occident se guidaient sur les modèles byzantins. Dès l'époque mérovingienne la sculpture se ressent fortement de cette influence. Dans plusieurs régions le chapiteau latin à feuillages saillants d'acanthe fait place au chapiteau de forme massive, cubique, à lourdes bordures en biseau ; on voit apparaître un décor des plats où abondent les motifs entrelacés et de feuillages en forme de V [2].

Les chapiteaux se distinguent en général par ces deux traits : *simplification des formes*, et *abondance des figures*. On rencontre en quantité comme ornement la *fleur de marguerite* ou *l'étoile à six rais*, notamment dans les sarcophages de l'Ouest, et l'on peut même lire des mots syriaques gravés sur l'hypogée de Poitiers. Le temple de Saint-Jean de cette ville rappelle d'ailleurs le tombeau de Galla Placidia à Ravenne.

L'influence orientale était donc déjà implantée en Gaule à l'époque que nous avons appelée latine. Le fait s'explique par d'importantes immigrations de Syriens dans les villes maritimes du Midi, Marseille, Narbonne, Bordeaux, et aussi par l'influence d'un art irlandais originaire de l'Égypte.

L'influence byzantine en Gaule s'accuse surtout dans la décoration. « Ce sont les thèmes imaginés en Orient, comme le remarque M. L. Magne [3], qui sont pour longtemps en Occident l'expression uniforme de l'art chrétien. Le monogramme du Christ entre l'alpha et l'oméga, les palmes, les calices,

1. P. Ex. Leoncel le Thoronet.

1. V. L. Magne, *Congrès de la Sorbonne*, 1897.

2. V. *Lettre de F. de Verneilh à L. Vitet* dans les *Annales archéologiques* de Didron, t. XV, p. 225.

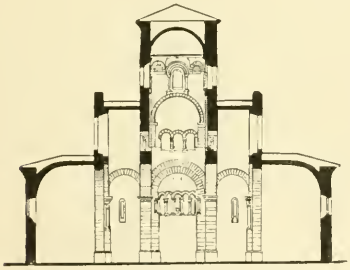
3. *Congrès des Sociétés des Beaux-Arts à la Sorbonne en 1897.*

les colombes au milieu des pampres, sont sculptés en faible relief sur les sarcophages de marbre à Ravenne comme à Bordeaux, dans les églises de Saint-Apollinaire le Neuf et de Saint-Apollinaire-in-Classe comme dans la crypte de Saint-Seurin ou dans le baptistère de Saint-Jean de Poitiers. »

« Répudiant les entablements inutiles que l'art romain, art d'imitation, intercalait entre le chapiteau de la colonne et la naissance de l'arc, l'architecte byzantin, suivant la tradiction grecque, porte sur l'encorbellement du tailloir le sommier de l'arc,comme était portée jadis l'architrave monolithe que l'arc a remplacée; or, dès l'origine, dans toutes nos écoles, cette disposition rationnelle a été adoptée. »

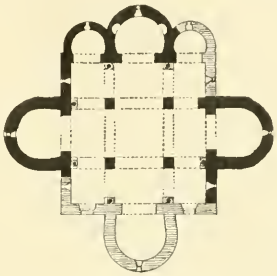
Églises en croix.

Un remarquable spécimen de ce type byzantin est la curieuse petite église carolingienne de Germigny-les-Prés (IXe siècle),



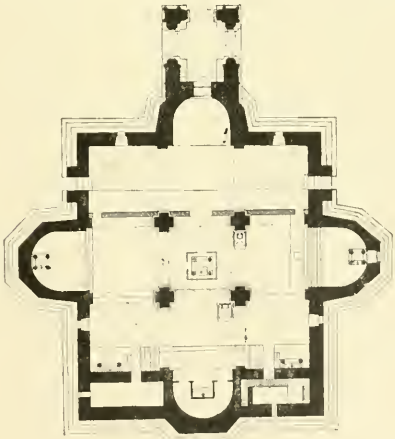
Église de Germiny-les-Prés. — Coupe.

que nous avons déjà fait connaître [1]. Elle réalise une plantation bien orientale, avec ses absidioles terminant des croisillons inscrits chacun dans un carré et avec ses galeries sur les bas-côtés [2]. M. Strzygowski a signalé de nombreux édifices analogues parmi les premières églises de l'Asie Mineure [1]; au nombre de ces rotondes se



Église de Germiny-les-Prés. — Plan.

trouve l'église patriarcale d'Etschmiadsin, dont se rapproche l'église de Germigny. Celle-ci ne diffère du modèle oriental que par la tour-lanterne qui surmonte la croisée



Église patriarcale d'Etschmiadsin.

et que couvre la plus ancienne voûte sphérique à pendentifs connue en France. Cet édifice serait dû, selon M. Strzygowski, à une influence arménienne. Son caractère oriental n'avait pas échappé à Mabillon, qui

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1906, pp. 22 et 24.
2. V. C Enlart, *Traité d'archéologie française*, t. I, p. 169. — V. *Archives de la Commission historique*, t. III, p. 42.

1. Strzygowski, *Klein-Asien, Byzantinische Denkmæler*.

l'avait signalé comme bâti au IXe siècle par Théodulphe sur le modèle d'Aix-la-Chapelle (1), d'après le moine Letaldus, qui écrivait au Xe siècle (2).

Au même modèle se rattache le baptistère de Saint-Jean de Poitiers, en son état carolingien (3).

L'église de Notre-Dame d'Aubiac, qui ne remonte qu'au XIIe siècle, mais dont les substructions sont carolingiennes, reproduit le chevet primitif à trois absides en croix, avec coupole centrale, à l'instar de Germigny (4). De ces deux édifices on peut encore rapprocher Saint-Saturnin de Querqueville en Normandie et, plus tard, l'église romane de Sainte-Croix de Montmajour. On rencontre d'autres constructions de même type à Saint-Honorat dans l'île de Lerins (5) (chapelles de Saint-Sauveur et de la Sainte-Trinité), ainsi qu'à Sainte-Croix de Munster. Il faut y ajouter Saint-Martin de Londres en Hérault (6).

Plan de Notre-Dame d'Aubiac.

A côté de ces églises à quatre branches terminées en abside demi ronde, se présentent une série d'édifices en forme de croix, avec extrémités plates, qui est la forme, en plan du premier monument byzantin de Ravenne, le tombeau de Galla Placidia.

C'est au même modèle que Graf ramène une série de constructions des Gaules, telles que l'église des Saints-Apôtres élevée à Paris par Clovis pour lui servir de tombeau; celle de Sainte-Croix à Arles, bâtie en 548 par l'évêque Aurelius, et à laquelle Childebert avait donné une parcelle de la Vraie-Croix ; la basilique de Saint-Vincent et de Sainte-Croix, bâtie par Childebert à Paris et achevée en 558 ; l'église de Saint-Médard à Soissons, érigée environ deux ans plus tard par Childeric, et dont la crypte, pareille à celle d'Andernach, reste conservée (1).

On retrouve plus tard cette forme en croix dans la crypte de la basilique de Steinbach, en Hesse, qui passe pour être l'œuvre d'Eginhart et qui fut bâtie en 815, comme dans la chapelle de Sainte-Marguerite d'Epfig près de Barr (XIe siècle). Il en était de même de l'église de Saint-Materne de Trèves (979) incendiée en 1783, et dont on conserve les dessins. Il faut surtout citer ici la remarquable église d'Heiligenkreuz, qui se rapproche beaucoup de la chapelle sépulcrale de Galla Placidia à Ravenne, et qui est datée du XIe siècle (2).

On rencontre en Danemark une douzaine d'intéressantes églises d'allure plus ou moins byzantine en forme de rotonde telles que celles de Bjernede, de Storehedinge, de Slevig, d'Œsterlars, ou avec plan cruciforme comme celle de Rollundberg.

Nous donnerons à leur sujet, dans notre prochaine livraison, un intéressant article de M. Lorenzen, notre collaborateur danois.

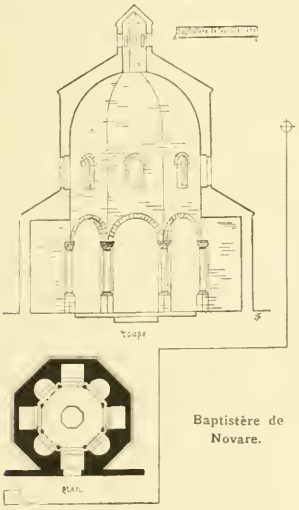
Rotondes.

Les plans ramassés (ronds, octogonaux, carrés), à absides orientées dans des sens divers, sont fréquents à cette époque.

1. V. Mabillon, *Annales benedictini ordinis*, t. II, p. 395.
2. V. Baluze — *Misc.*, t. I.
3. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1896, p. 26.
4. V. *Compte rendu du Congrès archéol. d'Agen en 1904.*
5. V. Revoil, *Architecture romane du midi de la France*, t. Ier.
6. Ibid., t. Ier.

1. V. Kraus, *Geschichte des Christlichen Kunst.* Herder, Fribourg et *Revue de l'Art chrétien*, 1903, p. 289.
2. V. Prof. W. Effman, *Heiligenkreuz und Pfalsel-Beitrage zu Baugeschichte Triers.* Fribourg en Suisse. Imprim. St-Paul 1890.

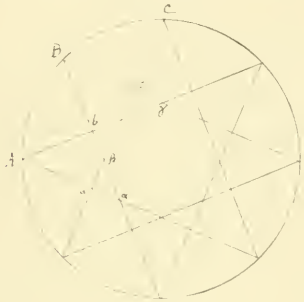
Le plan octogonal est une particularité du style oriental. Nous l'avons vu prévaloir en Anatolie dans les curieuses rotondes de Derbe-Bin-bir-Kilissé, d'Hiérapolis, d'Isaure, de Wirancher, qui remontent aux premiers siècles chrétiens [1], dans le célèbre Temple d'or d'Antioche, ainsi que dans la mosquée d'Omar à Jérusalem. Elle passe dans les édifices de Byzance. Nous la retrouvons au baptistère, et, avec un pourtour de galeries, à Saint-Vital de Ravenne. Or, ce plan caractéristique est enfin celui de la chapelle palatine élevée par Charlemagne, en 804, à Aix-la-Chapelle et d'une série de ses dérivés. D'autre part, le Temple d'or a peut-être inspiré la rotonde de Dijon, prototype, selon Quicherat, des polygones d'Occident [2].



Baptistère de Novare.

De nombreuses églises, dont nous parlerons en traitant du style roman, furent construites en Occident sur plan circulaire en imitation de l'Anastasis bâti par Constantin sur le Saint-Sépulcre, et cette forme, concurremment avec la forme octogonale, fut naturellement adoptée pour les monuments funéraires, de même que pour les baptistères, tel le baptistère de Novare. Toutefois nous ne verrons là qu'une idée générale plutôt qu'une influence de style, et nous maintiendrons ces édifices parmi les produits de l'art roman.

Tracé eurythmique. — On connaît l'existence de règles eurythmiques auxquelles



Tracé eurythmique.

a été soumis le tracé des monuments antiques comme de ceux du moyen âge. Ces règles s'expriment par des figures géométriques qui, pour les monuments antiques et ceux du moyen âge français, sont des triangles [1].

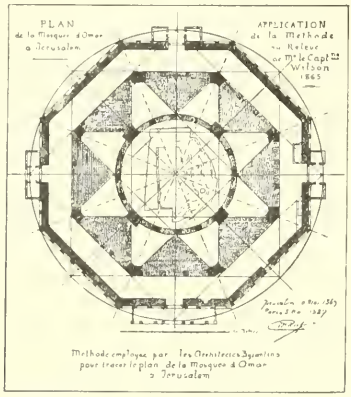
La figure étalon des monuments byzantins est un octogone, ou plutôt un actinogramme à huit sommets saillants et à huit rentrants.

Divisons en huit parties égales une circonférence de cercle et joignons deux à deux les divisions 1 et 4, 4 et 7, 7 et 2, 2 et 5, 5 et 8, 8 et 3, 3 et 6, 6 et 1 ; nous aurons le tracé schématique de l'octogone des édifices orientaux. M. H. Mauss [2], à qui

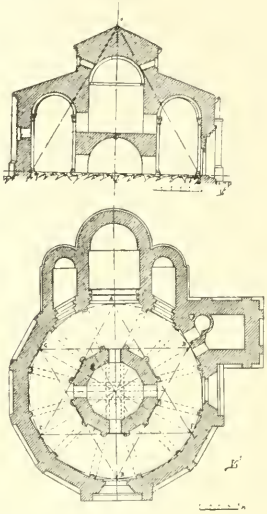
1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1906, p. 95.
2. V. J. Quicherat, *Mélanges d'archéologie*, t. II, p. 403.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1900, p. 342.
2. V. C. Mauss. Note sur la méthode employée pour tracer le plan de la mosquée d'Omar et de la rotonde du Saint-Sépulcre. *Revue archéologique*, 1888, t. II.

nous empruntons le plan ci-contre de la mosquée d'Omar (VIIe siècle) à Jérusalem [1], a reconnu l'observation de cette loi de proportions dans la mosquée en question, comme dans la rotonde primitive du Saint-Sépulcre et à Saint-Vital de Ravenne ; on la vérifie au baptistère de Pise ; elle se vérifierait probablement aussi dans la rotonde d'Aix-la-Chapelle [2].



On retrouve le même tracé eurythmique dans le plan de quelques églises chrétiennes espagnoles. M. Lamperez y Romea a établi que le Temple de Ségovie est engendré par un actinogramme à 6 pointes [3]. Cet édifice fut fondé en 1208, on peut lire ce millésime sur une pierre de ses voûtes. Il a la forme d'un dodécagone régulier, augmenté d'une triple abside. Au centre de la rotonde se dresse un tambour abrité sous une coupole qui comprend un haut étage, et un rez-de-chaussée bas, tous deux communiquant avec le déambulatoire par quatre baies étroites.



Saint-Michel de Ségovie (d'après M. Lamperez y Romea).

Influence byzantine en Allemagne. — Des rapports suivis ont existé entre l'Allemagne et les centres byzantins. Othon II épousa en 972 Théophanie, nièce de Romain II. Les historiens sont unanimes à constater dans l'organisation du gouvernement impérial aussi bien que dans les mœurs de la cour des infiltrations byzantines. Othon II adopta le luxe et le cérémonial des empereurs de Constantinople, et son exemple fut suivi par son fils Othon III. Ce dernier, dans une célèbre lettre à Guibert, se qualifie de Grec [1] et se moque de la

1. Extrait de l'*Architecture*, année 1898, p. 76.

2. Ce tracé curieux a été adopté plus tard à la cuisine de l'abbaye de Durham, et a donné les lignes des nervures de la voûte.

Le même tracé est la base de la construction des voûtes nervées du style mauresque. Il se retrouve dans les trois petites coupoles du prestigieux Mihrab de la mosquée de Cordoue. En Espagne ce genre de voûte est fréquent dans les constructions mudéjares. L'église de San Miguel de Almazan possède une coupole sur trompes aux nervures dessinant le même octogone en étoile.

3. Lamperez y Romea, *Resumen d'Arquitectura*, Madrid, n° 1 juin 1898.

1. Giesebrecht, *Geschichte der deutschen Kaiserzeit*, V^e édit., t. I, pp. 723-724 — Schnaase, *Geschichte der bild. Künste*, t. IV. — Aus'm Weerth, *Kunstdenkmæler des Christ. Mittelalters in den Rheinlanden*, t. II, pp. 25-26.

rudesse des Saxons; le prince Gregorios, frère de l'impératrice Théophanie, fonda près d'Aix-la-Chapelle le couvent de Borscheidt.

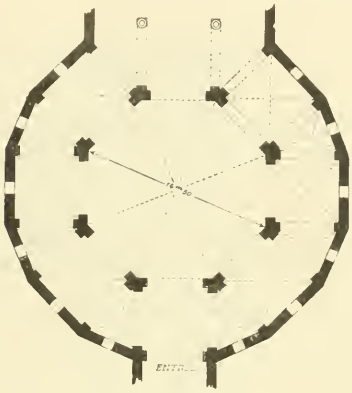
L'évêque Godehard de Hildesheim (✠ 1038) fit un règlement concernant les moines grecs de passage dans son diocèse; il décida qu'ils ne pourraient séjourner plus de deux jours dans son « xenodochium ». Vers le milieu du Xe siècle le couvent de Reichenau hébergeait plusieurs moines grecs.

Les influences byzantines ne disparurent pas avec les Othon ; on en trouve de nombreuses traces sous l'empereur Henri II le Saint (1002-1024), le cousin et le successeur d'Othon III.

C'est à cette influence byzantine que les églises rhénanes de l'époque romane doivent leur chevet majestueux à trois hémicycles, dont nous reparlerons plus loin. C'est elle qui se montre d'une manière remarquable dans quelques édifices carlovingiens dont la chapelle palatine est le type.

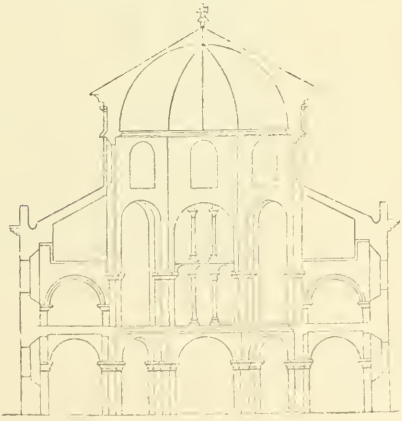
Dôme d'Aix-la-Chapelle [1]. Nous avons décrit l'église de Saint-Vital de Ravenne ; fille de celle-ci, la chapelle d'Aix, construite par Eginhard en 804, présente un tambour octogonal porté sur huit piliers, surmonté d'une coupole et entouré d'un collatéral avec galerie d'étage. L'intérieur de l'édifice était décoré de mosaïques et de marbres. Le porche d'Aix reproduit exactement la disposition de celui de Ravenne.

Vu de l'extérieur, le *Dom* manque d'élégance. On est frappé tout d'abord de l'aspect fâcheux de sa couverture en forme de sphéroïde surhaussé, agrémenté de grosses côtes fortement saillantes, et se combinant avec des frontons romans. Une



Plan de la rotonde d'Aix.

superstructure pyramidale, comme celle du *Dom* d'Essen, serait bien plus élégante en même temps que plus correcte au point de



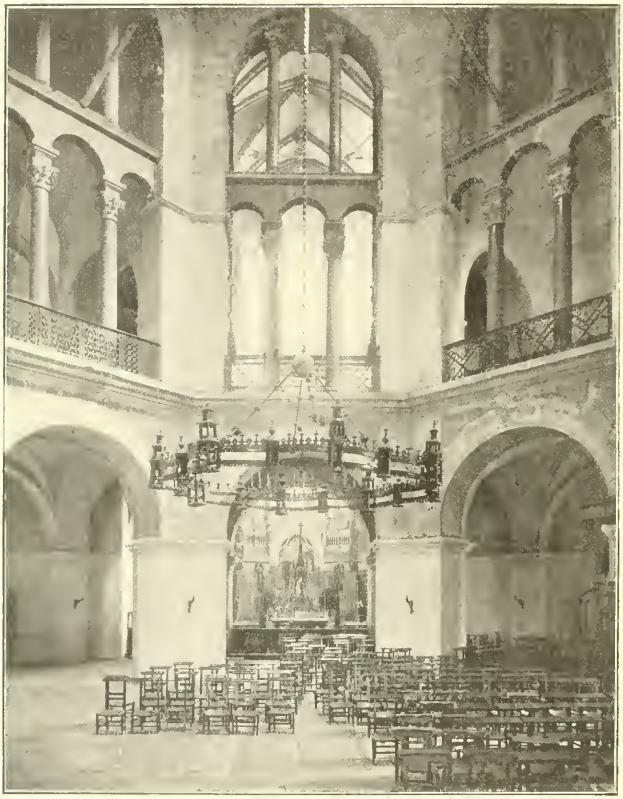
Aix-la-Chapelle. — Coupe du dôme.

vue archéologique. Les murs de la rotonde sont ornés de pilastres d'ordre corinthien et d'un rudiment d'entablement : exemple

1. J. V. Buchkremer, *L'atrium de la chapelle du palais carolingien d'Aix* (*Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins*, 1898). — L. Courajod, *Leçons du Louvre*, pp. 293 à 301. — A. Ramé, *De l'état de nos connaissances sur l'architecture carolingienne* (*Bulletin du Comité historique et scientifique, sect. d'archéologie*, 1882, p. 185). — Faymonville, *Zur Kritik der Restauration des Aachener Munster*. Année 1904.

curieux de la persistance des formes romaines à travers les siècles.

La coupole a été, au siècle passé, l'objet d'une restauration remarquable. On a rétabli les mosaïques qui, au siècle précédent, avaient été remplacées par des ornements de très mauvais goût. Maître Jean Bethune de Gand fut chargé de les reconstituer ; on



Rotonde d'Aix-la-Chapelle. — Vue intérieure.

doit regretter que l'auteur des cartons n'ait pas été admis à diriger l'exécution des mosaïques.

Il y a lieu de faire ressortir ici les différences qui s'accusent entre l'octogone de Saint-Vital à Ravenne et celui d'Aix-la-Chapelle ; ces différences résident surtout dans le dispositif des arcades de remplage des grandes arches, dans la forme de la coupole et dans le système de voûte des bas-côtés.

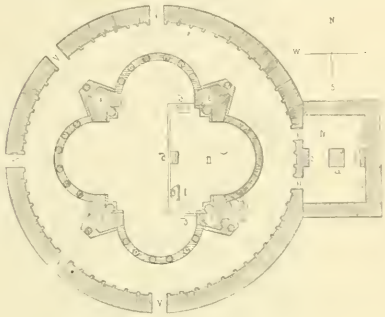
A Saint-Vital les huit arcades forment l'entrée d'autant de niches embrassant le rez-de-chaussée et l'étage, et butant la

grande coupole; ici au contraire elles offrent deux étages, et sont, à l'étage supérieur, occupées par un remplage établi dans une surface plane, en deux rangs superposés de colonnettes ; les colonnettes du rang supérieur, au lieu de porter des arcatures, montent assez brutalement jusqu'à l'intrados des maîtresses arches.

La voûte de la coupole n'est pas la voûte à pendentifs des églises byzantines. L'école d'Eginhart, comme le remarque M. l'abbé Schmeitz [1], n'a jamais construit une seule coupole sur (lisez à) pendentifs. Toutes les coupoles carlovingiennes partent de fond ; elles dérivent de huit pans de mur formant le tambour, et qui, à la hauteur voulue, s'incurvent vers le centre et forment une voûte composée de huit triangles cylindriques. Tel est le dôme d'Aix-la-Chapelle, tels aussi ceux de Nimègue et de Saint-Michel de Fulda.

En ce qui concerne le pourtour, il est octogonal à Saint-Vital,tandis que celui de la chapelle palatine est enfermé dans une enceinte à seize pans. Il est intéressant de remarquer combien la forme du pilier et la combinaison des voûtes est plus simple ici qu'à Saint-Vital de Ravenne. Cette simplicité provient de la suppression des hexèdres, mais aussi de l'emploi des arcs doubleaux. L'architecture romane s'annonce dans cet édifice, par l'emploi systématisé de ces arcs doubleaux [2]. Mais par l'absence des contreforts, par le remplage introduit dans les baies du premier étage, par l'octogone, par le rapport des cintres à leurs pieds droits, par la décoration des mosaïques, le dôme d'Aix procède de l'architecture byzantine [3].

Il est reçu, jusqu'ici, que cette église est une imitation de Saint-Vital de Ravenne : à l'instar de ce qu'avait fait Justinien pour Sainte-Sophie, Charlemagne reçut d'Adrien Ier et fit venir de Rome et de Ravenne [1], ainsi que de Trêves et de Verdun [2] les plus riches de ses matériaux, notamment de précieuses colonnes de marbre [3]. Il y a de telles similitudes dans l'ensemble et les détails de ces deux édifices, qu'on ne peut guère douter de cette filiation.



Église de Saint-Grégoire d'Etschmiadsin, d'après N. Strzygowski.

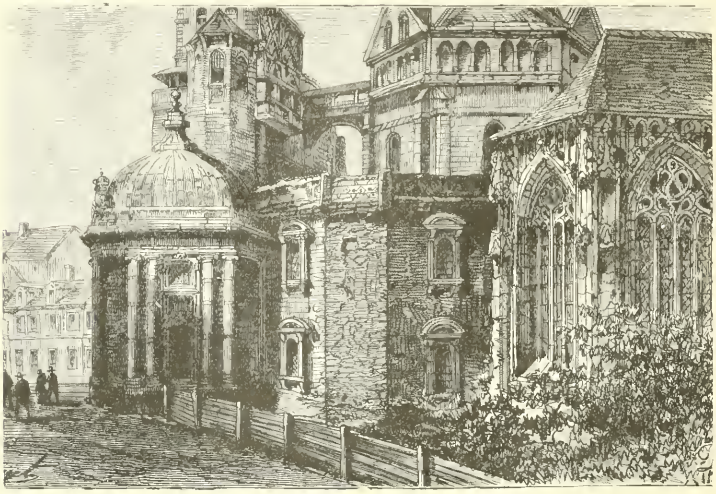
Tel n'est cependant pas l'avis de M. Strzygowski, qui voit plutôt le prototype de l'église carolingienne dans les Martyrion de l'Asie Mineure ; dans celui d'Hiérapolis, dont les bas-côtés sont voûtés comme ceux d'Aix sur des travées rectangulaires alternant avec des travées en triangle, et dans celui de Wirancher, qui offre le même portail que l'octogone rhénan [4]. Ces rapprochements curieux se retrouvent encore dans l'église de Saint-Grégoire d'Etschmiadsin, bâtie en l'année 650, dont nous reproduisons

1. *La basilique de St-Servais à Maestricht*, p. 96.
2. V. L. Courajod. — Leçon d'ouverture (89-92) *L'origine de l'art gothique.*
3. Courajod, *ibid.*

1. L. de Dartein, *L'architecture lombarde.*
2. V. A. Wauters, *Annales du Cercle archéol.* de Bruxelles, 1889, p. 250.
3. Quelques-unes de ces fameuses colonnes de marbre antique furent prises par Napoléon I er pour le Louvre, et reprises par Blucher (M. V. Hugo, *le Rhin*, lettre 10) N. Barbier de Montault, *Annales archéologiques*, t. 20.
4. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1900, p. 95.

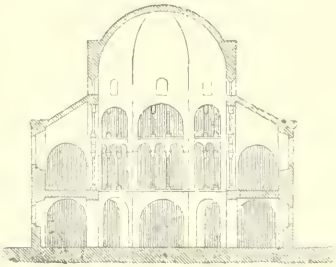
le plan d'après cet auteur ; on y remarquera par contre un trait spécial de ressemblance avec Saint-Vital dans les quatre absidioles ajourées, qui butent la partie centrale de l'édifice et la séparent des bas-côtés.

M. Strzygowski fait remarquer, pour renforcer sa thèse, que Charlemagne a réuni dans la chapelle de son palais achénien tout un trésor de reliques provenant de Jérusalem et d'Orient, et qu'il en a fait ainsi



Chapelle palatine d'Aix

comme un martyrion analogue à ceux de l'Orient, pareil par sa forme à ceux d'où proviennent ces restes sacrés. Orientaux sont aussi les ivoires historiés et la soi-disant



Église d'Ottmarsheim (Alsace).

pomme de pin (qui est une feuille d'artichaut), et la prétendue louve (qui est une ourse de travail grec).

M. Strzygowski voit dans la simplicité des voûtes des bas-côtés d'Aix une imperfection et une infériorité comparativement à celles du déambulatoire de Saint-Vital, et cette circonstance lui fournit un argument pour établir que la chapelle de Charlemagne ne peut être imitée de celle de Ravenne. C'est une erreur, à notre avis; les voûtes du pourtour de Saint-Vital sont beaucoup plus compliquées, mais en même temps se rapprochent davantage du style romain et de l'enfance de l'art de voûter les espaces irréguliers.

Au surplus, toute l'ornementation rhénane indique une influence italienne. Les chapiteaux qui surmontent les couples des pilastres angulaires à l'extérieur du tambour sont pseudo-corinthiens et ils por-

tent un embryon d'entablement classique orné de moulures qui reproduisent les formes bâtardes des profils latins. Il en est du reste ainsi de toutes les constructions dues à l'influence carlovingienne dans la région rhénane, telles que le portique de Lorsch, la crypte de Steinbach, l'abbatiale de Seligenstadt, Saint-Michel de Fulda,

Walkhof de Nimègue.

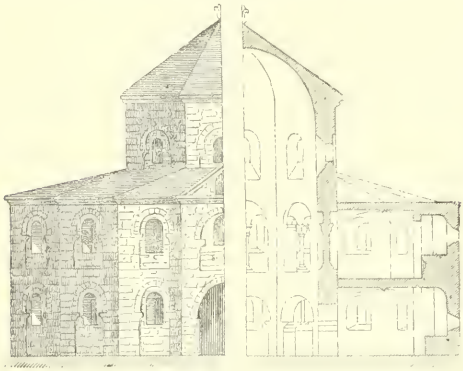
les basiliques de Michelstadt et de Nieder-Ingelhein, également attribuées à Eginhart.

Autres rotondes. — La forme en rotonde avec coupole adoptée en Gaule sous l'impulsion de Charlemagne, ne pouvait manquer d'être imitée. Aussi la retrouve-t-on dans le Walkhof de Nimègue, dans les églises de Mettlach, dans l'abbatiale d'Essen et dans l'église d'Ottmarsheim (Haut-Rhin), bâtie, à ce qu'on croit, par le comte

Rodolphe, père du célèbre Wernher entre 1049 et 1059 (1).

Le monastère de *Mettlach* près de Trèves fut élevé par le moine Lioffinus vers l'an mille, et un texte du IXe siècle affirme que celui-ci prit modèle sur la rotonde d'Aix-la-Chapelle (2).

L'église carolingienne de *Wimpfen* était aussi en rotonde. Il en était de même de l'église de Saint-Jean l'Évangéliste à Liége (3).



Walkhof de Nimègue (une vue de la chapelle castrale).

Saint-Michel de *Fulda* et Saint-Donat de *Zara* (4) sont bâtis sur plan octogonal avec tambour cylindrique couvert d'une coupole hémisphérique (5) et entouré de bas-côtés à étage (6).

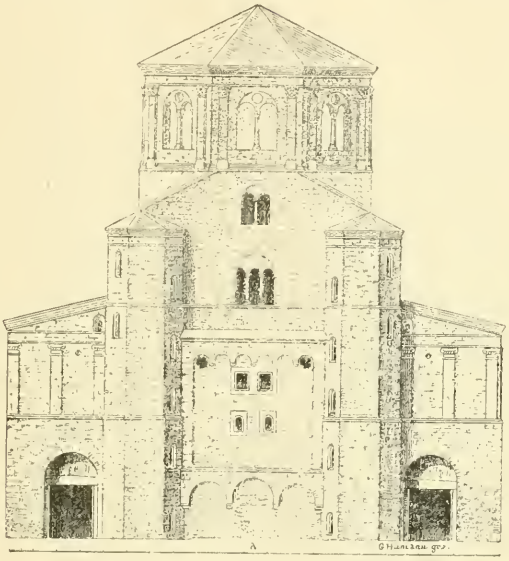
Walkhof de Nimègue. — Le même dispositif se retrouve dans l'église carolingienne de Nimègue. Cette chapelle carolingienne, qui est exactement une réduction de moitié de celle d'Aix (1) faisait partie d'un château impérial et d'une villa fortifiée d'une grande importance. Le dessin ci-contre rend évidente la ressemblance de la petite chapelle avec le dôme d'Aix. On remarquera que les bas-côtés de la rotonde sont également surmontés de galeries, qui communiquent avec la partie centrale par des baies géminées, dont l'arceau retombait sur des colonnettes à chapiteaux dits cubiques; c'est sur ce détail que Humann se basait pour donner à l'édifice une date bien postérieure à Charlemagne. Des découvertes faites par M. Plath (2) il semble résulter que cette division est une ajoute; la construction remonterait au début du règne de Charlemagne et serait, non point la copie de la chapelle impériale d'Aix, mais son précurseur immédiat. Les baies géminées datent en tout cas d'un remaniement opéré au XIe siècle (3).

Dôme d'Essen (4). — L'abbaye d'Essen fut fondée vers le milieu du IXe siècle; en 973 fut achevée sa grande église, commencée sous l'évêque Altfrid. Des maîtres probablement italiens construisirent le remarquable chœur occidental, dont la rotonde d'Aix fut le modèle, comme on peut le voir par les figures que nous empruntons à M. Humann (5).

1. C. Enlart, *Ouv. cité*, p. 164.
2. V. E. Reusens, *Éléments d'archéologie chrétienne*, t. I, p. 336. Notre collaborateur danois M. Lorenzen, dans une prochaine et remarquable étude, fera connaître trois octogones de même filiation en Scandinavie, ceux de St-Hédinge et de Visby, ainsi que celui de Slegevig démoli en 1870.
3. J. Helbig, *La peinture et l'art plastique au pays de Liége*. Catal. de l'expos. de 1905.
4. *Guide de Dalmatie*, par la Csse M. de Harrach.
5. B. Hundesbager, *Kaiser Friedrich's I (Barbarossa) Palast in der Burg zu Gelnhausen historisch* (XIIe s.). (Voir *Revue* 1895, p. 476).
6. V. Essenwein *Christlichen und Byzantinischen Kirchenbau*, Darmstadt, 1896.

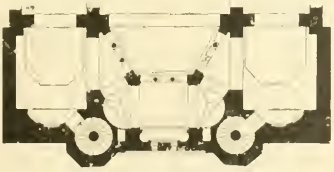
1. J. Helbig, *Revue de l'Art chrétien*, année 1895, p. 475.
2. V. C. Plath, *La chapelle octogonale et les ruines du palais impérial de Nimègue.* — Voir *Revue de l'art chrétien*, année 1895, p. 475.
3. V. Oltmans, *Bouwkundige bijdragen uitgegeven door de maatschappij tot bevordering der bouwkunst te Amsterdam*, 3e année, bl. 298. — *Description de la chapelle carlovingienne et de la chapelle romane, restes du château de Nimègue*, par A. Oltmans, Amsterdam, 1847. — *Bulletin de la Gilde de St-Thomas et de St-Luc*, 1891, p. 180. — *Revue de l'Art chrétien*, 1899, étude de M. C. Plath.
4. *Revue de l'Art chrétien*, année 1905, p. 39.
5. G. Humann, *Die Kunstwerke der Münster Kirche zu Essen*. L. Schwann, Dusseldorf, 1904.

Ce fut plutôt une imitation libre qu'une copie servile. Le caractère byzantin de cette construction n'étonne point en présence de ce que nous apprend M. Humann, à savoir que, parmi les abbesses d'Essen on relève les noms de Mathilde (973-1011), petite-fille d'Othon le Grand ; de Sophie (1011-1039), fille d'Othon et de l'Impératrice Théophanie, et enfin de Théophanie (1039-1056), petite-fille de l'impératrice de son nom et nièce de l'abbesse Sophie.



Façade occidentale de l'église abbatiale d'Essen.

Le trésor d'Essen est d'ailleurs très riche en pièces d'orfèvrerie ottomane.



Section horizontale du premier étage.

Section horizontale du second étage.

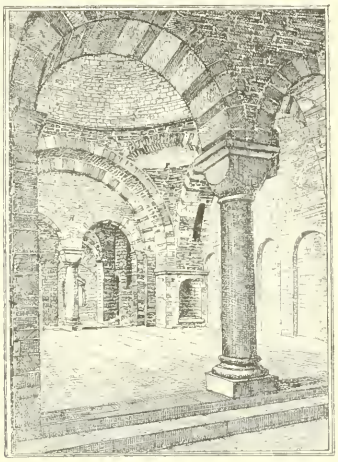
Partie occidentale de l'église.

Coupoles sur pendentifs.

A côté des coupoles octogonales qui caractérisent les édifices carolingiens d'Allemagne et dont nous parlerons plus loin, se rencontrent plus tard des coupoles sphériques sur pendentifs, plantées ordinairement sur plan carré, apparemment d'origine byzantine. Elles apparaissent en Gaule au XIe et surtout au XIIe siècle, principalement dans la région rhénane et dans l'Aquitaine.

Il faut signaler en Allemagne celles que

l'on voit, établies sur plan carré, ou octogonal aux églises des Apôtres, de Saint-Jacques, de Saint- André et de Saint-Martin, au monastère de Bonn, aux abbatiales de Brauweiler, de Laach, d'Arnstein, de Schwarzcheindorf ; à la paroissiale de Sinzig, aux dômes de Limbourg, de Mayence, de Spire et de Worms, au munster de Ruremonde ; à l'abside de Sainte-Croix de Liége, et enfin au narthex de Saint-Servais de Maestricht (XIe siècle); ce dernier édifice offre la plus remarquable et sans doute la

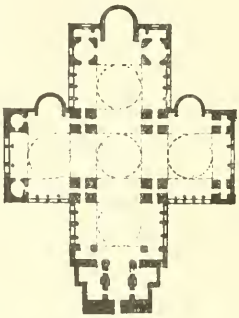


Coupole de la salle dite impériale en narthex de Saint-Servais de Maestricht.

plus ancienne de ces coupoles établies sur plan carré. La plupart des autres sont du milieu du XIIe ou de la fin du XIe siècle (1).

Mais c'est surtout dans le Sud-Ouest de la France qu'abondent ces coupoles.

Coupoles d'Aquitaine. — On a cru longtemps que la coupole byzantine avait eu pour première imitation en France Saint-Front de Périgueux (2) F. de Verneilh soutint que Saint-Front fut exécuté en 984 d'après Saint-Marc de Venise et servit de modèle aux églises à coupole d'Aquitaine. Il explique cette origine par l'existence d'une colonie vénitienne établie à la fin du XIe siècle en Périgord. J. Quicherat aussi y a vu l'imitation de Saint-Marc (1). E. Corroyer (2) la crut antérieure à cette dernière ; à ses yeux toutes deux sont l'imitation d'un même type, l'église des Saints-Apôtres de Constantinople décrite par Procope. M. R. Phéné Spiers (3) attribue ces coupoles au début du XIe siècle. MM. Anthyme Saint-Paul et Enlart font de Saint-Front un édifice reconstruit entièrement au XIIe siècle (4). Quoi qu'il en soit de ces divergences



Plan de Saint-Front de Périgueux.

dont nous reparlerons à propos de l'architecture romane, Saint-Front est en France la reproduction la plus fidèle du système byzantin par son plan en croix grecque couvert de cinq coupoles (5).

1. V. Alb. Schmeitz, *Basilique de St-Servais de Maestricht*, p. 108.

2. V. F. de Verneilh, *L'architecture byzantine en France*, 1852. Lettre de F. de Verneilh à L. Vitet. *Ann. archéol.* de Didron, t. XV, p. 225.

1. J Quicherat, *Mélanges archéologiques*.

2. E. Corroyer, *L'architecture romane*, p. 264.

3. Anthyme Saint-Paul, *Histoire monumentale de la France*, pp. 129.

4. R. Phéné Spiers, *Bull. monumental*, n° 3, 1898.

5. M. Brutails prétend que le groupe des coupoles aquitaniques et auvergnates renferme en lui-même sa raison d'être, qu'il se comprend sans influence étrangère.

Dans une série d'autres églises de l'Aquitaine ou du Périgord, et peut-être dans quelques-unes antérieures à Saint-Front, on utilisa la coupole sur un plan allongé, plus conforme à la liturgie latine, et l'on couvrit de larges nefs sans collatéraux d'une série de coupoles en enfilade.

Mais cette superstructure ne s'est pas acclimatée en France où l'on est resté fidèle, à quelques exceptions près, à la forme basilicale.

Il est utile d'insister sur les caractères des voûtes de Périgueux.

Tandis que Saint-Marc est bâti, suivant

Intérieur de l'église de Saint-Front.

les traditions romaines, en petits matériaux noyés dans le mortier et revêtus d'une décoration somptueuse, plaquée, Saint-Front est édifiée suivant les principes de la construction syrienne, comme le remarque M. Corroyer. Elle offre des assises réglées, des arcs et des voûtes bien appareillés, laissant partout voir la pierre et sa structure.

La coupole de Saint-Front peut être considérée comme le type classique de la voûte sphérique sur pendentifs distincts. L'appareil, un peu gauchement exécuté dans la construction primitive, malheureusement et anéanti par la restauration, est clairement apparent à l'intérieur et l'on y voit même la curieuse courbe que dessine, à l'intrados de la coupole, l'extrados des berceaux incidents, lesquels ne sont pas appuyés sur des arcs doubleaux.

L'influence byzantine en Espagne (1). —

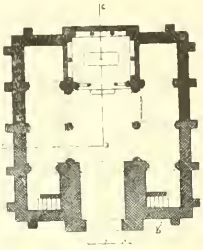
1. D. Vincent Lamperez y Romea *El. Byzantinisma de*

M. V. Lamperez y Romea, qui a consacré une intéressante étude à l'influence byzantine en Espagne, distingue, à ce point de vue, trois époques.

De la *première*, l'époque *Wisigothe*, il ne reste guère de vestiges debout. Il est certain que les Goths envahisseurs, qui venaient des rives du Danube, étaient initiés aux procédés de l'architecture de l'Orient, et que d'autre part l'Espagne fut mise en communication dès le VIe siècle avec les Grecs par suite de ses relations commerciales bien connues avec l'Orient.

Il est reconnu par les historiens que les innombrables églises élevées par les Wisigoths le furent selon les formules byzantines. Quelques-uns de ces édifices, étaient considérables, comme la chapelle palatine de Santa Maria de Tolède et la basilique de S. Eulalia de Merida. Saint-Jean de Banos, les ruines de l'église de Cello del Griego, San Millan de la Cogulla de Suso, et les restes de l'église de Wamba en Gerticos offrent quelques vestiges de cette époque. Ambroise de Morales décrit en son *Viage Sacro* « Saint-Romain de Hormiga, disposé en croix aux quatre bras égaux, » et le baptistère de Saint-Marc d'Evora, qui était octogone, monté sur colonnes, avec des parois revêtues de marbres et de mosaïques.

La seconde époque, ou *époque latine*, comprend le IXe et le Xe siècle. Elle fait suite à l'invasion musulmane, qui amena la destruction de le plus grande partie des monuments Wisigoths. Néanmoins la civilisation qu'inaugurèrent les premiers rois des Asturies fut la continuation de celle des Wisigoths. L'influence byzantine continua à s'exercer au début concuremment avec l'influence latine. M. Lamperez y Romea croit reconnaître la persistance de l'élément byzantin dans l'église de Saint-Michel de Linio (IXe siècle), dont il a fait une savante et intéressante restitution. Dans la disposition primitive elle offrait trois courtes nefs aboutissant à trois absides carrées ; la nef médiane, de deux travées seulement, formait, à la manière byzantine, comme un noyau central, posé sur arcades, voûté en berceau, émergeant des bas-côtés ; ceux-ci étaient enfermés dans un périmètre à peu près carré, d'où s'élevait un vaisseau en croix d'allure pyramidale.



Saint-Michel de Linio [1].

Un autre monument de cette espèce est Sainte-Marie de Lebena, édifiée dans le premier tiers du Xe siècle. Elle offre aussi un plan carré, subdivisé en neuf travées voûtées, à superstructure pyramidale, auquel s'ajoutent les trois absides rangées. Ce sont bien là des dispositions byzantines plutôt que latines.

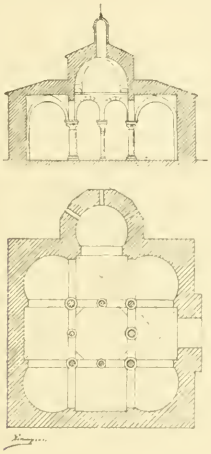
Il en est de même de Saint-Michel de Tarrasa, sans doute un ancien baptistère, bâti sur un plan carré dans lequel s'inscrivent les quatre bras d'une croix grecque, l'un d'eux prolongé en abside. Ici le caractère byzantin s'accuse davantage par la coupole qui couvre le carré central porté sur des arcades que soutiennent huit colonnes distribuées sur les côtés du carré.

la Arquitectura cristiana española, Madrid, 1900.
V. *Bull. de la Societad española de excursiones*, 1900.

1. D'après M. V. Lamperez y Romea.

Les trompes qui amortissent la coupole donnent la transition avec l'époque suivante.

La *troisième époque* est marquée par la renaissance architecturale qui distingue le XIe siècle ; c'est l'époque romane (XIe et XIIe siècles). Elle se caractérise par l'emploi de la coupole adaptée à des plans plutôt latins, et cet élément oriental, qu'on serait disposé à considérer comme émanant de Venise, ou de Périgueux et de l'Aquitaine, doit, selon M. Lamperez y



Saint-Michel de Tarrasa.

Romea, être considéré plutôt comme une importation directe du Levant à la suite des croisades.

Les Templiers acquirent en Espagne une influence considérable, et l'on sait que leurs *temples* s'inspiraient du type oriental du Saint-Sépulcre. De leur côté les relations commerciales multiplièrent les importations artistiques byzantines qui se firent jour, d'une part par Venise, Gênes et le Midi de la France, d'autre part par Constantinople, la Sicile et la Calabre. Les Bénédictins eux-mêmes, les grands artisans de l'art de cette époque, transportèrent du Mont Cassin en Espagne des artistes byzantins.

Enfin les coupoles du Midi de la France ne sont pas sans influence sur les coupoles centrales de la Catalogne témoins celle de St-Juan et celle de las Abadesas, consacrée en 1150, qui offre un plan en croix grecque, aux bras englobés dans une vaste abside avec absidioles et traversé par deux rangées d'arcades. On peut encore citer Sant-Pierre et Saint-Paul de Barcelone, Saint-Nicolas de Gerone, Saint-Paul et Saint-Jean d'Abazedos, Sainte-Eugénie de Busa, Saint-Michel de Olerdula, Sainte-Marie de Tarrasa, et l'abbatiale de Silos (1041-1073), qui forme la transition entre le bassin de l'Ebre et celui du Douro, et, dans cette dernière région, Saint-Quirice près de Burgos, Saint-Jean de Soria, Saint-Martin de Fromista (Palencia).

En suivant le courant du fleuve on rencontre Salamanque, Toro et Zamora. La limite de cette zone d'influence est marquée par Saint-Pierre de Camprodon (Gerone), le cathédrale de Jaca, Sainte-Croix de la Seros l'église cathédrale de Loarre (Huesca), Saint-Esteban et la Vraie Croix de Ségovie, citée plus haut.

Il est à remarquer que la coupole de Saint-Quirice offre une structure qui rappelle le palais de Sarvistan en Perse, et que les coupoles à lanterne de Salamanque, de Toro et de Zamora semblent inspirées directement de Byzance et diffèrent nettement de celles du Périgord.

L. Cloquet.

(A suivre.)

Le symbolisme du portail méridional (baie de gauche) de la cathédrale de Chartres (XIIIe siècle).

NOUS avons déjà brièvement fait remarquer ici même [1] que l'Apocalypse a eu une influence beaucoup plus grande qu'on ne le suppose généralement, sur l'iconographie du XIIe siècle. Nous avons aussi expliqué [2] — avec de nombreux détails, mais pas encore entièrement, tant s'en faut — pourquoi des images considérées faussement comme représentant l'Ascension du Christ, étaient en réalité des scènes inspirées par la *Révélation* de saint Jean, et non plus cette fois par les derniers chapitres mais par ceux qui appartiennent à la première partie du livre canonique.

Parmi les images ainsi visées, nous en citerons ici seulement trois, dont nous aurons l'occasion de reparler au cours de cette étude : le portail d'Étampes, le portail occidental de Chartres (baie de gauche), et surtout le portail septentrional de la cathédrale de Cahors. Dans ces œuvres de sculpture monumentale appartenant au XIIe siècle, les artistes ont représenté Jésus arrivé au ciel et glorifié principalement par les vingt-quatre Vieillards, les Apôtres et la sainte Vierge [3]. La composition est imitée des immenses tableaux byzantins et italiens en mosaïque ou en fresque ; mais elle est considérablement réduite, diminuée, simplifiée, selon les exigences de la pierre et de l'architecture. Jésus n'y figure pas moins le *Fils de l'Homme* des trois premiers chapitres de l'Apocalypse, ou l'*Agneau* des chapitres V, VI et XIV. C'est pourquoi nous avons proposé de désigner la donnée particulièrement ancienne et caractéristique du portail d'Étampes par une appellation, nouvelle en la circonstance: soit l'*Avènement du Fils de l'Homme*, soit *la glorification de l'Agneau*, ou mieux le *Triomphe de l'Agnus Dei*, pour distinguer conventionnellement que ce n'est pas un agneau qui est représenté, mais Jésus lui-même figurant l'*Agneau* apocalyptique.

Bref, pour donner un exemple des transformations que la donnée en quelque sorte primitive du portail d'Étampes avait subies avec le temps, avec le progrès de l'art et de l'idée, nous avons cité, entre autres monuments, une seconde œuvre sculptée de la cathédrale de Chartres. Celle-ci accapare entièrement la baie gauche du portail méridional et même aussi toute la partie gauche du porche sous lequel le portail est abrité. Portail et porches furent érigés au XIIIe siècle, mais leur achèvement traîna fort en longueur, dit-on.

« La baie latérale de gauche », s'exprime sur son compte M. le chanoine Clerval [1], « est consacrée à l'armée des martyrs. Les

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1906, p. 253 et suiv. : *Le Symbolisme du tympan de Vézelay.*

2. *Conférence des Sociétés savantes de Seine-et-Oise, à Rambouillet en 1906. Le portail d'Étampes et les fausses scènes d'Ascension du XIIe siècle* Versailles, 1907.

3. Nous donnons ici le renseignement d'une façon sommaire et générale, car les détails ne se ressemblent pas dans les trois portails.

1. *Chartres, la cathédrale et ses monuments*, 3e édition. p. 96.

parois de la baie sont décorées de huit statues colossales qui représentent les plus célèbres martyrs honorés dans l'église de Chartres... S. Laurent, S. Clément, S. Étienne, S. Théodore, S. Vincent, S. Denis, S. Piat et S. Georges..... »

L'histoire de S. Étienne et de son martyre se déroule sur le linteau et dans la première voussure. Cette particularité a fait croire jusqu'à présent que S. Étienne était le principal personnage du portail. En dépit de l'importance du Christ dans le tympan, on ne faisait intervenir celui-ci que comme apparaissant dans une vision à S. Étienne pendant son supplice.

Voici d'ailleurs la description du tympan par l'abbé Bulteau [1] : « Jésus DEBOUT *entre deux anges qui l'adorent* se montre à S. Étienne pour l'encourager ; sa main droite, aujourd'hui brisée, devait bénir, et, *de sa main gauche enveloppée dans le manteau*, il tenait une palme qu'il destinait à son premier martyr, il n'en reste que l'extrémité supérieure dans les nuages [2]. Le Sauveur est représenté dans de plus grandes proportions que les statuettes des scènes précédentes : cette apparition est vraiment imposante, il est vêtu de la tunique, du pallium ou manteau carré ; sa tête, accompagnée d'un grand nimbe crucifère, porte la couronne royale fleuronnée comme étant le roi de gloire, « rex gloriæ ». *Le tout est encadré de nuages ondulés pour indiquer que la scène se passe dans le ciel.* Nous ferons remarquer qu'au lieu d'offrir à S. Étienne une couronne, le Sauveur lui offre une palme. C'est une innovation dont nous ne voyons pas d'exemple ailleurs. »

1. *Monographie de la cathédrale de Chartres*, 2e édit., Chartres, 1888, t. II, p. 332.

2. Il reste en effet un important fragment de palme faisant corps avec les ondulations qui bordent le tympan à la partie supérieure.

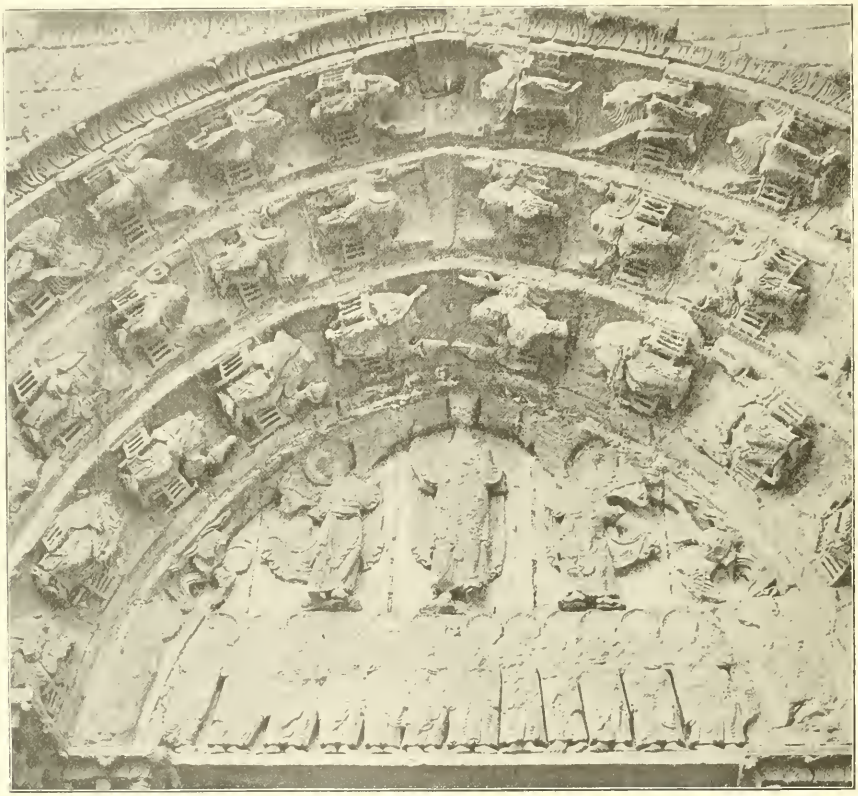
Dans cette image, ce qui caractérise avant tout l'*Agnus Dei*, c'est que Jésus y est représenté DEBOUT, parce que c'est la particularité de l'Agneau mis en opposition à Dieu le Père, « Celui qui est assis sur le trône. » Nous y retrouvons encore les deux anges, que, dans les fausses scènes d'Ascension, l'on identifie à tort aux anges du « *Viri Galilei* »..... Jésus porte en plus une couronne, et une palme au lieu du livre dans la main gauche, en signe de triomphe et de résurrection [1]. La palme triomphale fait ressortir plus clairement encore l'une des significations mystérieuses de l'*Agnus Dei ;* car dans cette donnée est toujours impliquée l'idée de triomphe : l'Agneau de l'Apocalypse est *immolé* mais *triomphant*, et c'est pour cette cause qu'il est DEBOUT et souriant, malgré les blessures qui saignent dans son flanc, dans ses mains, dans ses pieds. Certes Jésus ne montre ses blessures ni à Étampes, ni à Chartres, ni à Cahors ; mais le lecteur a tout de suite compris que nous faisons allusion aux crucifix primitifs, qui appartiennent à la même donnée, qui sont des *Agnus Dei*.

Il est évident que Jésus n'offrait pas la palme à S. Étienne, et l'abbé Bulteau n'avait nulle raison de s'étonner de la substitution d'une palme à la couronne habituelle. La scène du linteau, où S. Étienne subit le supplice de la lapidation, ne se rattache que de façon épisodique, comme un accessoire, à la scène du tympan : le cas est le même dans tous les portails à *Agnus Dei* [2]. Si S. Étienne, à genoux, lève les

1. D'après Grégoire le Grand, Origène, S. Ambroise ; cf. Martigny, *Dict. ant. chrét.*, art. *Palme*, p. 498. Ce fut aussi l'opinion de S. Paulin de Nole ; cf. A. Pératé, *l'Archéologie chrétienne*, p. 202. — On porte la palme quand on est dans le Paradis.

2. Nous entendons par là que les Apôtres du portail d'Étampes, par exemple, ne jouent pas un rôle historique ; ils ne sont pas essentiels dans la composition, et

yeux vers le Christ au-dessus de lui, il n'en fait pas plus que les assesseurs, Apôtres ou non, dans le linteau du portail occidental de la même église. D'ailleurs, tourner leurs regards vers le Ciel, n'est-ce pas le geste habituel des martyrs, sans qu'une image du Christ soit nécessairement au-dessus de leur tête? Quant à Jésus, il porte la



Église Notre-Dame d'Étampes. — Portail méridional. XIIe siècle. (Phot. L. Eug. Lefèvre).

palme en qualité de premier martyr, comme S. Étienne qui ne fut en réalité que le second.

Enfin, il est encore remarquable que le tympan est *entièrement* encadré dans une bordure d'ondulations. On discerne celle-ci non seulement à la partie supérieure et sur les côtés, mais encore très visiblement à la partie inférieure, sous les pieds de Jésus et des anges [1]. Cette bordure sépare bien les deux sujets du tympan et du linteau, qui ne

ils pourraient tout aussi bien être remplacés par d'autres personnages sans que la donnée en soit radicalement altérée. Tel ne serait pas le cas d'une Ascension.

1. A ce point de vue l'image reproduite dans le livre de l'abbé Bulteau est erronée.

sont liés que symboliquement et non point par un geste de Jésus.

Ici, nous n'avons pas les vieillards apocalyptiques du portail Étampois; ils existent à côté, dans la baie voisine, à l'exemple du portail occidental. Ils sont d'ailleurs remplacés, dans les sept voussures et sur les piles du porche, par toute la hiérarchie des martyrs au grand complet, depuis les SS. Innocents jusqu'à S. Thomas de Cantorbéry. Beaucoup d'entre eux portent des palmes comme le Christ qui leur donna l'exemple du sacrifice [1].

Enfin, à la clef de la deuxième voussure, se trouve « une tête d'animal dont la gorge est ouverte par une profonde blessure..... d'où s'écoulent, de chaque côté, des ruisseaux de sang que chacun des six personnages recueille dans un pan de son manteau [2]. » Pendant longtemps, on a pris l'animal pour un bœuf, mais une dame anglaise anonyme a fait un jour la suggestion suivante à laquelle tout le monde s'est rallié : « Quand on réfléchit que la baie gauche est consacrée à toute la hiérarchie des martyrs, on se souvient aussitôt de ce passage de l'Apocalypse (chap. VII, vers. 14), où il est fait mention de ceux *qui sont sortis de la grande tribulation et qui ont lavé leurs vêtements dans le sang de l'agneau*. Il s'ensuit que la tête indiquée comme tête de bœuf est celle de l'*Agnus Dei qui tollit peccata mundi*, et que les martyrs ne sont pas seulement les Machabées, mais les représentants de cette foule innombrable de martyrs qui ont souffert pour le saint nom de Jésus. » En transcrivant cette thèse des plus justes, l'abbé Bulteau reconnaît que la tête d'animal est plutôt celle d'un bélier, à en juger par les cornes et par le museau [1]. C'est certain. Jésus-Christ est représenté dans l'antiquité chrétienne sous l'image de l'agneau, et, un peu moins fréquemment, sous l'image du bélier. S. Ambroise a fait toute une série de rapprochements entre Jésus-Christ et le bélier [2]. Le bélier exprime en effet quelque chose de plus que l'agneau. C'est un symbole de force. Il figure aussi particulièrement Jésus pris comme *Bon Pasteur*, car le bélier marche en avant et guide les brebis. Jésus, premier martyr, a en effet guidé S. Étienne et les autres martyrs qui ont suivi. On conçoit ainsi parfaitement pourquoi l'artiste de Chartres a sculpté plutôt un bélier dans le portail des Martyrs.

Quoi qu'il en soit, avec le bélier ou avec l'agneau, la formule artistique et la donnée symbolique sont, à une subtilité près, absolument semblables. C'est toujours l' « agniel ocis », comme dit le plus ancien manuscrit français de l'Apocalypse, à la Bibliothèque nationale [3], l'Agneau dont le sang descend « laver les martyrs ».

La même idée symbolique reparaît d'ailleurs plusieurs fois dans d'autres chapitres de la *Révélation*. Dans le chapitre XXII, au verset 14, on lit ceci : « Heureux ceux

1. Voici justement ce que dit Guillaume Durand, qui fut chanoine de Chartres avant de devenir évêque de Mende, au XIIIe siècle : « ... Quelquefois on peint les martyrs avec des palmes qui marquent leur victoire, selon cette parole : « Le juste fleurira comme la palme », afin que, de même la palme qui verdoie, ainsi leur mémoire soit conservée. Voilà pourquoi ceux qui viennent de Jérusalem portent des palmes dans leurs mains pour marquer qu'ils ont servi et combattu pour ce Roi qui fut reçu honorifiquement à Jérusalem avec des palmes, et combattant ensuite, en ce même lieu, contre le diable, demeura vainqueur et entra en triomphe avec les anges dans le palais du Ciel ; « donc les justes fleuriront comme « la palme et brilleront comme les étoiles ». (*Rational ou Manuel des divins offices*, Lib. I, chap. III, par. XIV ; trad. Ch. Barthélemy, Paris, 1854.)

2. Bulteau, *op. cit.*, t. II, p. 333.

1. Bulteau, *ouv. cité*, t. II, pp. 334-335 et note.

2. On les trouvera énumérés par Martigny, dans son *Dict. des Antiq. chrét.*, art. *Bélier*, p. 84.

3. Mss. 403. Copie avec notes publiée par L. Delisle et P. Meyer : *L'Apocalypse en français au XIIIe siècle*, Paris, 1901.

qui lavent leurs vêtements dans le sang de l'Agneau, afin qu'ils aient droit à l'arbre de vie (c'est-à-dire à l'Éternité), et qu'ils entrent dans les villes par les portes (de la Cité bienheureuse) [1]. » Cette phrase a même été distinguée par Guillaume Durand. Dans son *Rational des divins offices*, il la cite pour donner une explication du *sens anagogique*, et démontrer qu'il conduit des choses visibles aux invisibles [1]. Nous pouvons attacher une petite importance au choix du célèbre écrivain du XIIIe siècle, car il eût pu trouver cent autres exemples à la place de celui-ci ; mais, en outre — ne

Cathédrale de Chartres. — Portail méridional, baie de gauche (XIIIe siècle)

l'oublions pas — Guillaume Durand fut pendant un certain temps doyen de l'Église de Chartres (an. 1279) ; s'il est impossible de dire qu'il a collaboré à l'élaboration du portail que nous étudions, il est évident qu'il l'a vu en cours d'exécution ou peu après son achèvement. Comme indubitablement son génie portait Guillaume vers les sciences symboliques, il est encore évident que le futur évêque de Mende, l'auteur du *Rational*, s'est passionné pour la nouvelle œuvre mystique de la cathédrale, et, en la regardant, il a pris des notes pour son vaste

1. Il s'agit de ceux qui suivent les commandements de Dieu ou de l'Agneau, dit Bossuet dans ses commentaires.

1. Préface, parag. XII — Voici l'explication de Guillaume Durand ; la phrase apocalyptique veut dire en style clair : « Bienheureux ceux qui purifient leurs pensées, parce qu'ils auront le pouvoir de voir Dieu, qui est la voie, la vérité et la vie, et que par la doctrine, c'est-à-dire par l'exemple des Pères, ils entreront dans le royaume des Cieux ». — Rappelons aussi que l'Agneau sanglant est *allégorique* à l'Agneau pascal dont le sang a délivré le peuple juif de la servitude égyptienne.

ouvrage liturgique. Nous espérons qu'on voudra bien accepter cette conjecture.

Quoi qu'il en soit, une autre allusion au sacrifice de l'Agneau est encore faite dans le chapitre premier de l'Apocalypse (verset 5) : « Jésus-Christ, qui est... le premier né d'entre les morts... qui nous a lavés de nos péchés dans son sang... » Cette fois, le texte ne mentionne pas l'Agneau, il stipule au contraire Jésus comme notre rédempteur. Si la correspondante anglaise de l'abbé Bulteau avait osé porter un peu plus loin la méfiance des explications courantes, elle fût certainement arrivée à comprendre le rôle principal du Christ dans le tympan.

Jésus, comme nous l'avons dit, y figure l'Agneau : ou, plutôt, l'Agneau c'est Jésus lui-même ; et quand on représente à sa place un agneau, c'est par allégorie au texte que l'on veut traduire. Ainsi dans le tympan seulement est la véritable image de l'Agneau, là se trouve l'explication de l'image mystérieuse de la voussure, là seulement se trouve éclairci le *sens anagogique* de la scène de la voussure où un bélier égorgé lave de son sang les vêtements des saints. Cette dernière scène signifie anagogiquement — et nous pouvons en croire Guillaume Durand — que ceux qui purifient leurs pensées, auront le pouvoir de voir Dieu. Or les saints du portail voient Dieu en la personne de Jésus dans le tympan.

Le texte même de l'Apocalypse nous le dit, dans ce même chapitre VII cité par la dame anglaise, au verset 9 :

« Après cela [1] je vis une grande troupe que personne ne pouvait compter, de toute nation, de toute tribu, de tout peuple, et de toute langue, qui étaient debout [1] devant le trône et *devant l'Agneau*, revêtus de robes blanches, *avec des palmes en leurs mains*.

« Ils jetaient un grand cri, en disant : La gloire de nous avoir sauvés soit rendue à notre Dieu qui est assis sur le trône et *à l'Agneau*. »

C'est clair. Toute la troupe des martyrs éparpillés dans tout le portail et dans tout le porche, glorifient l'Agneau, c'est-à-dire, Jésus, qui est DEBOUT dans le tympan. Ils portent une palme comme des combattants venant de remporter une victoire, ou aussi qui viennent d'éprouver une grande affliction, disent les Pères.

Nous nous trouvons donc ici, sans conteste possible, en face d'une de ces œuvres que nous désirons voir classer sous le titre d'*Agnus Dei*. Toutefois, il faut distinguer que si l'œuvre est apocalyptique, si Jésus DEBOUT et figurant l'Agneau en est bien le principal personnage, la formule de la composition diffère presque complètement de celle du portail d'Étampes dans ses accessoires, et la donnée elle-même est sensiblement altérée : c'est parce que l'œuvre est inspirée du chapitre VII au lieu des chapitres V et XIV, ou même XXII.

Il est impossible de ne pas faire remarquer également que, sur la façade occidentale de la même cathédrale de Chartres, la scène de l'*Agnus Dei*, objet d'une méprise et faussement considérée comme une Ascension, occupe exactement la baie correspondante à celle de l'*Agnus Dei* que nous venons d'étudier. Les deux images sont placées dans la baie gauche de leur portail

1. « Après cela » est une formule qui reparaît constamment dans l'Apocalypse et qui nous reporte à des chapitres précédents. Dans le cas actuel, il nous fait souvenir du « Je regardai et je vis un agneau debout comme égorgé... », du chapitre V.

1. Il faut reconnaître que l'artiste n'a pas suivi scrupuleusement le texte, car les Saints des voussures sont assis.

respectif : elles figurent bien le Fils de l'Homme ou l'AGNEAU DEBOUT, placé à la droite de son Père, auquel est réservée la baie centrale et qui s'y tient ASSIS sur le trône (1).

Nous croyons voir des exemples de semblable anagogie dans les nombreuses images où l'agneau est gravé, sculpté ou peint, à côté ou peu loin de Jésus DEBOUT. Le cas se présente assez fréquemment dans les vitraux. L'anagogie est plus flagrante quand l'agneau apparaît dans une scène de crucifixion (2) ; elle ne l'est pas moins quand l'agneau est exposé sur un des bras du crucifix, à la tête ou au pied, voire même à son revers.

Dans tous ces objets, l'agneau figuratif, l'*agnus typicus* (3), a pour objet d'attirer l'attention sur la véritable signification symbolique du Christ voisin. Il est, comme le bélier de Chartres, l'image textuelle quant à l'Apocalypse, l'image tout à la fois réelle et mystique, dont Jésus n'est que l'explication anagogique et le terme clair. L'Agneau et Jésus ne font qu'un ; l'un renferme l'autre, comme un corps renferme une âme ; ils sont réunis, enveloppés dans le même symbole.

1. A partir du moyen âge ou peu avant, on a commencé à représenter Dieu le Père *assis*, sous les mêmes traits que Jésus et même avec le nimbe crucifère. Cela ne doit pas complètement et toujours lui retirer à nos yeux son caractère emblématique spécial. Dans l'Apocalypse, le Père et le Fils de l'Homme finissent par se confondre, et on a vu dans cette confusion « l'égalité du Père et du Fils en tout et partout. » La distinction n'est pas moins formelle entre *Celui qui est assis sur le trône* et l'*Agneau qui est debout*.

Au frontispice de la cathédrale d'Amiens, la porte de gauche est aussi réservée à la gloire des martyrs, mais l'*Agnus Dei* n'y apparaît pas. Celui-ci est placé au sommet du tympan du milieu, au-dessus du Juge *assis* : rien ne prouve donc mieux la dualité du personnage.

2. Voir la *Vierge ouvrante* du XIIIe siècle, au Louvre ; aussi la fausse arcade de l'église Saint-Hilaire de Foussaye.

3. Ainsi le désigne Guillaume Durand (*Rational*, L. IV, Ch. XXXVI, par. 7).

Car enfin, l'Agneau symbolyse tout particulièrement l'humanité du Christ, en opposition au lion qui symbolise sa divinité. Cela est si vrai que, au XIIe siècle, Suger l'a proclamé dans un de ses vitraux de Saint-Denis (1).

Cependant, il faut se méfier et ne pas tomber dans une confusion facile.

Au contraire, à notre avis, dans le délicieux portail de Charlieu, il ne faut pas voir un rapport ananogique entre le Christ ASSIS du tympan et le bel agneau frisé, DEBOUT, à la clef de l'archivolte supérieure. En effet, nous croyons que, dans ce cas ci, l'agneau figure Jésus, en tant que Fils de l'Homme, tandis que le Christ ASSIS figure surtout Dieu le Père : les deux personnages sont essentiellement distincts. La même observation s'applique aux autres portails non moins célèbres du Mans, de Saint-Ayoul de Provins, et de Saint-Loup de Naud, qui ont chacun un Agneau divin sculpté dans leurs voussures, mais aussi où le Christ est représenté ASSIS.

Enfin nous ne pouvons nous dispenser de mentionner le point de détail qui établit une relation particulière entre le portail méridional de Chartres et le portail septentrional de Cahors. Le sujet principal de celui-ci est également un *Agnus Dei*, en dépit du fait que Jésus DEBOUT y apparaît étouffé au milieu de scènes diverses relatant la vie et le martyre de S. Étienne. Lui aussi a été classé parmi les images de l'Ascension ; mais, vraiment, combien serait déplacée la scène de l'Ascension au centre de cette page déchirée du martyrologe : le fait que l'église est dédiée à S. Étienne atténuerait bien faiblement la responsabilité de l'artiste. Certes, en se plaçant au point de vue exclusif de l'art, on peut faire une

1. Cf. X. Barbier de Montault, *Revue de l'Art chrétien*, année 1903, p. 213.

restriction quant à l'effet obtenu par ces tableaux inopportuns; mais, sous le rapport iconographique et chrétien, tout devient convenable et naturel si l'on considère que l'Agneau est le symbole de l'immolation dont il a donné l'exemple, et que Jésus est en somme le premier martyr avant S. Étienne. L'intention peut ne pas paraître manifeste, parce qu'il y a, à côté d'elle, la volonté évidente et légitime d'accorder un honneur spécial au patron de l'église; elle n'en existe pas moins, et on s'en convainc en considérant le portail de Chartres. Là-bas, plus tard, et sans que l'église fût dédiée à S. Étienne, l'artiste reproduisit la même donnée symbolique de la manière la plus grandiose, et avec toutes les améliorations que comportait le progrès accompli dans l'art chrétien durant cent années, entre le milieu du XIIe siècle et le milieu du XIIIe, c'est-à-dire à une époque, et dans une école de science et d'esthétisme dont le génie et le talent avaient des émules mais ne se reconnaissaient pas de maître.

L. Eug. Lefèvre (d'Étampes).

Mélanges.

Les peintures de l'église de Saint-Créac (Gers).

Le sanctuaire de l'église de Saint-Créac (Gers) offre une voûte ornée de peintures qui paraissent remonter au commencement du XIVe siècle et qui ont été restaurées vers 1863.

Récemment, le *Bulletin de la Société archéologique du Gers* (1) a publié une courte étude sur ces peintures, avec une planche qui en reproduit photographiquement la partie principale. Un arc doubleau divise le tout. En avant, on voit, dans un encadrement en losange, le Christ en majesté : assis, il bénit de la main droite et, de l'autre, tient un globe crucigère, que le développement de la croix en hauteur transforme en une sorte de sceptre. Aux écoinçons extérieurs, sont figurés les quatre animaux évangélistiques (2).

De l'autre côté de l'arc, la voûte est partagée au sommet par une frise formant division dans le sens de l'axe. De chaque côté, sont représentés, sur deux zones, tournés vers les murs latéraux, les douze apôtres, debout ; au-dessous de chacun est inscrit l'article du *Credo* qui lui est attribué.

Enfin, sur l'arc doubleau et en pareil sens, ont été peints, sur une ligne, huit personnages, plus qu'à mi-corps, avec une inscription placée au-dessous de chacun d'eux.

L'auteur ne s'est pas attaché à identifier ces derniers personnages, non plus que les textes ; aussi voudrais-je les signaler comme objets d'investigations utiles. C'est en quelque sorte une question que je pose : que représentent ces portraits et que signifie leur réunion ?

Il est permis de trouver que l'auteur en parle d'une manière extrêmement succincte. Voici le seul alinéa qui s'y rapporte :

« L'arc doubleau séparatif est orné de huit personnages bibliques, mi-corps, dessinés sur un fond semé de losanges fleurdelisés, au centre. Au-dessus de chaque personnage, un pinacle surbaissé, partagé et accosté par de petits tourillons. Au bas de chaque figure, un texte des Stes Écritures en lettres gothiques dont nous laissons l'interprétation au lecteur. Au sommet de l'arc, du côté droit de l'autel, sous le premier médaillon (1), on lit : *Ne maneat archa Dei Israël.* — Sous le second : *Accipite eum vos et secundum legem vestram judicate eum.* — Sous le troisième : *Ave, rex judeorum.* Le texte du quatrième médaillon est effacé. Du côté gauche, en haut (2), faisant pendant aux textes précédents, les suivants : 1° *Pacti sunt pecunias illi dare ;* — 2° *Vineam de Egypto transtulisti me ;* — 3° *Quò ascendam in Ebron ;* — 4° *Quod obtulerunt puerum Hely.* »

Voilà tout ce que dit l'auteur. Il aurait dû parler un peu des costumes. Assez variés, les cinq qu'offre la planche me paraissent pouvoir désigner un roi et des docteurs d'Israël. Aucun des personnages ne tient un objet dans les mains ; tous ont des coiffures qui semblent être des bonnets fourrés, plus ou moins riches. Vraiment, c'est chose un peu trop commode, de signaler vaguement « huit personnages bibliques » et, quant aux textes, d'en laisser l'interprétation au lecteur. Avant de songer à les interpréter, il faut les identifier ; sûrement tous les lecteurs n'ont pas à leur portée une Concordance, ni le loisir de la consulter. Cette recherche, j'ai essayé de la faire, car le sujet m'a paru constituer un attrayant problème. En voici le résultat :

Côté droit :

1. *Ne maneat arca Dei Israël* (I Reg., V, 7). — C'est le cri des Philistins d'Azot contre l'Arche d'alliance, qu'ils avaient placée dans le temple du dieu Dagon, et qu'ils rejettent à cause des prodiges que sa présence y produisait ainsi que dans toute la ville.

1. Ve année, 2e trimestre 1904, pp. 161-165.

2. M. l'abbé Lagleize, *les peintures de l'église de Saint-Créac.* — L'auteur dit, à la fin de son article : « Nous nous sommes inspiré, pour la partie technique de ce travail, du savant ouvrage de MM. Gelis-Didot et H. Laffilée, architectes : *la peinture décorative en France du XIe au XVIe siècle*... M. Canéto, dans un article paru en 1864 dans la *Revue de Gascogne* (t. V, p. 18), a donné très exactement la description des peintures de Saint-Créac. »

1. Ce terme de *médaillon* ne paraît guère exact.

2. Ou plutôt : à partir du haut.

2. *Accipite...* (Joan., XVIII, 31). Ce sont les paroles de Ponce-Pilate livrant le Christ aux Juifs.

3. *Ave, rex Judæorum* (Matth., XXVII, 29; Marc., XV, 18 ; Joan., XIX, 3). — Salut sarcastique des Juifs à Jésus dans la scène de l'*Ecce homo.*

4. L'inscription fait défaut.

Côté gauche :

1. *Pacti sunt pecuniam* (1) *illi dare* (Luc., XXII, 5). Ces mots se rapportent à l'infâme marché conclu entre les Juifs et le traître Judas.

2. *Vineam de Ægypto transtulisti* (Ps., LXXIX, 9). La vigne est le symbole du peuple israélite protégé par Dieu, mais qui méconnut le Messie.

3. *Quò ascendam ?* (Et respondit ei :) *In Hebron* (II Reg., II, 1). — La question est de David, et la réponse, de l'Éternel. David se rendit à Hébron et y fut sacré roi.

4. *Et* (2) *obtulerunt puerum Heli* (I Reg., I, 25). Il s'agit des parents de Samuel présentant le jeune enfant au grand-prêtre Heli à Silo, figure mystique du Christ, enfant, présenté au temple de Jérusalem comme la victime rédemptrice du genre humain.

Comme on le voit, j'ai pu identifier tous les textes indiqués. Précisément, des cinq personnages que l'on voit figurés sur la planche, celui auquel se rapporte la question posée par David est le seul dont le costume paraisse désigner un souverain ; outre un camail de fourrure, il porte un haut bonnet à grands retroussis qui semblent être également de fourrure précieuse. Toutefois j'avais hésité à y voir l'auteur des psaumes, que l'on représentait ordinairement avec une harpe. Mais quels peuvent être les autres personnages ? Aucun des textes n'est emprunté aux prophètes; il en est même qui sont tirés des évangiles.

Quoi qu'il en soit des personnages qu'ils accompagnent, les textes peuvent être rapportés au Christ victime et rédempteur. Cette collection iconographique m'a paru curieuse, rare et intéressante par sa singularité. C'est pourquoi j'ai cru devoir y appeler l'attention.

L. Germain de Maidy.

1. *Pecuniam* au lieu de *pecunias.*
2. *Et* au lieu de *Quod.*

Phidias.

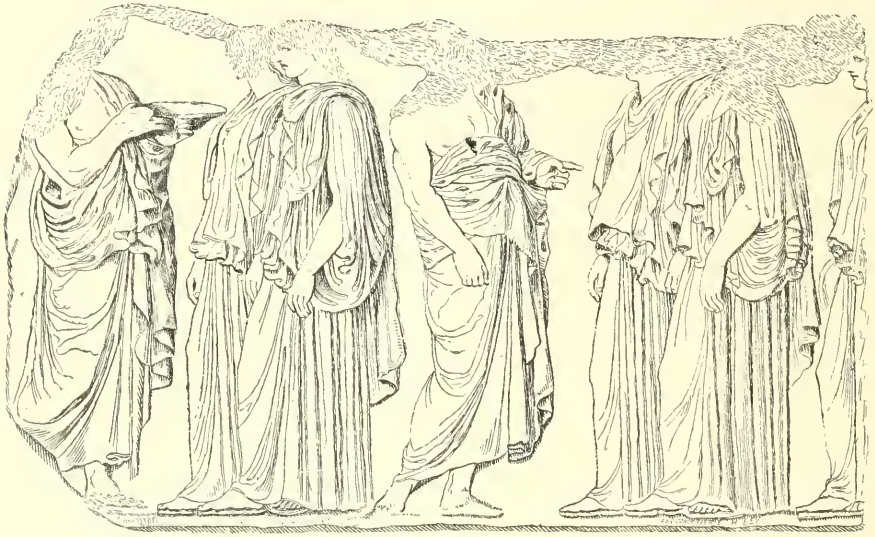
Notre *Revue* est vouée exclusivement à l'art chrétien, mais elle peut s'intéresser occasionnellement à l'art païen, en ce qu'il offre avec le premier, dans ses plus pures manifestations, certain parallélisme. On a souvent comparé les plus belles sculptures du XIIe siècle à celles de la Grèce antique. Les deux arts ne manquent pas en effet de similitude à leurs deux grands apogées, qui sont le règne de Périclès et celui de saint Louis. Les Athéniens créèrent la figure humaine idéale ; les Chrétiens lui ajoutèrent une âme surnaturelle. Ce souffle seul manquait à la beauté des Grecs ; ils drapaient noblement leurs déesses, et ainsi ils plaçaient la beauté expressive de l'être moral au-dessus de la perfection plastique et charnelle des corps. D'étonnantes analogies se constatent dans l'ordonnance du simple et noble vêtement des deux époques et dans l'expression monumentale de ses plis. La dignité du maintien, la noblesse des types, le caractère religieux annoblissaient les idoles des Grecs ; il leur manquait seulement le souffle et la charité. Ces fins et beaux personnages sont froids : jamais leurs lèvres ne sont entr'ouvertes pour un sourire bienveillant, jamais leurs paupières ne se baissent dans un sentiment de condescendance ou d'humilité, leurs yeux ne regardent pas le prochain ; la bonté du cœur leur manque. « Phidias, au Parthénon, nous présente des créatures humaines qui ne laissent voir sur les traits de leur visage nulle expression particulière, nul reflet d'une pensée déterminée, d'une âme définie, et de qui cependant la beauté nous apparaît divine, à nous modernes, et nous inspire une admiration religieuse »... « L'âme respecte les droits du corps et le lui prouve en ne dérangeant pas l'équilibre de ses parties... ». Ainsi s'exprime M. H. Lechat, dans son beau livre sur *Phidias* (1) ; et ici apparaît la supériorité de la statuaire chrétienne, où l'âme subjugue le corps, si beau qu'il soit, et s'adresse avec éloquence au spectateur.

1. Henri Lechat, *Phidias et la sculpture Grecque au Ve siècle.* In 10, 176 pp., 27 gravures hors texte. — Paris. — *Lib. de l'art ancien et moderne*, 1906. (Collection des *Mach. de l'art*).

* * *

Ce fut un bonheur pour l'art athénien, quand la cité avait été ruinée par l'invasion des Perses, qu'on n'ait pas aussitôt réparé ses ruines et que, pour les réédifier, les Athéniens aient dû attendre le règne de Périclès, qui devait lui donner l'éternel prestige que confèrent les grandes créations de sa beauté. Le grand stratège devint en quelque sorte la conscience de la patrie. Des monuments parfaits et des statues sans rivales s'élèvent et chantent le triomphe des Grecs, dans l'ordre et l'harmonie. En vingt années, Athènes atteignit à l'apogée de l'art antique. Ce fut Phidias qui dirigea tout ce mouvement artistique, et lui imprima l'unité de la beauté suprême.

Résumons les données positives que nous possédons sur ce grand artiste, qui appartient à l'art mondial universel. Fils de Charmidès, ainsi que le peintre Panainos, il naquit à Athènes. Il fut honoré de la confiance de Périclès. Il exécuta, à partir de l'an 450, les statues d'Athena, la *Lemnia*, petite statue en bronze et la *Promachos*, statue de 7m,50 de hauteur dominant l'Acropole,



Frise des Panathénées.

puis la *Parthena*, inaugurée en 438, ensuite le *Zeus* d'Olympie. En 498, à l'apogée de sa fortune, il fut banni et se réfugia en Élide, où il termina ce fameux Jupiter colossal. Il mourut en 432.

Consignons la description que M. Lechat donne du chef-d'œuvre de l'art antique d'après les textes :

« Au fond du Parthénon, dans ce demi-jour des temples grecs plus favorable que la pleine clarté aux délicats assemblages des pièces rapportées,... qu'étaient les grandes idoles chryséléphantines, l'Athena de Phidias offrait une vision de surnaturelle splendeur. L'ivoire faisait la douce blancheur polie de son visage, de ses bras nus et de ses pieds ; l'or faisait l'éclat de sa chevelure, de son péplum, de l'égide que formait un gorgoneion d'ivoire, et son casque à trois cimiers était à lui seul une étonnante pièce d'orfèvrerie, du plus raffiné travail, de la plus heureuse décoration. La main droite portait une niké d'ivoire et d'or, haute de 1m 80 à 1m 90, une vraie statue ; la main gauche s'appuyait sur le bouclier dressé verticalement, contre l'intérieur duquel se déroulait à demi le grand serpent Erichthonios, gardien et mystérieux génie de l'Acropole ; du même côté gauche... la haute lance se... reposait sur l'épaule. Au côté extérieur du bouclier, était figurée en relief une amazone, tandis qu'à l'extérieur une gigantomachie était peinte ; sur la tranche épaisse des sandales d'autres reliefs montraient des scènes

d'une centauromachie. Enfin le piédestal richement orné présentait sur le devant un large bandeau de sculptures, (*l'histoire de Pandora*, la première femme).

Le même écrivain décrit également de manière magistrale les sculptures du Parthénon et en particulier l'admirable frise, qui retrace le cortège des panathénées, cette belle procession religieuse si curieuse et pareille à celles des chrétiens et qui rappelle le pèlerinage que faisaient les Gantois à Notre-Dame Flamande de Tournai, pour lui apporter annuellement, non pas un péplos nouveau, mais un nouveau manteau brodé !

Apollon Sauroctone (musée du Louvre).

A part la noblesse, et la grandeur des attitudes, c'est le contraste plutôt qu'il faut relever dans l'art funéraire des deux écoles. Voyez par exemple cet admirable bas-relief funéraire, qu'on appelle la stèle d'Hégéso, au Kéramique d'Athènes. La défunte contemple avec un attachement terrestre obstiné, ses bijoux dont une esclave lui présente l'écrin. C'est le contrepied du thème austère des tombeaux chrétiens, qui expriment, au lieu de ce regret terrestre, l'espoir céleste ; qui nous parlent d'outre-tombe et de la vie future, au lieu de s'attarder à ces vanités du monde.

L. C.

Iconographie de Notre-Dame de la Treille, à Lille.

COMME suite à l'article que nous avons donné sur cet important sujet dans notre livraison de janvier, le R. chanoine Vandame, auteur du beau travail sur le projet de décoration iconographique de la future cathédrale, que nous avons connaître, veut bien nous informer qu'il se fera un plaisir d'adresser un exemplaire franco aux archéologues ou artistes désireux de contribuer à l'édification du monument en faisant une étude critique du projet en question (1).

M. le chanoine Vandame décline les éloges et réclame la critique raisonnée.

L'Education artistique à l'Ecole et au Foyer.

Nous trouvons particulièrement judicieuses les observations suivantes d'un de nos amis :

L'ÉDUCATION artistique à l'école doit être entreprise, à notre avis, dans un esprit tout à la fois national et rationnel ; le maître s'attachera moins à une nomenclature plus ou moins exacte de différents styles qu'à l'exposé intuitif, clair, familier, de certains principes de saine esthétique. Le même discernement doit présider à la formation des collections.

Nous croyons utile de préciser notre pensée :

1° A l'école primaire, l'instituteur (au foyer, le père ou la mère) pourra commencer par *intéresser* l'enfant à ce qui l'entoure immédiatement : objets usuels, outils, ustensiles anciens et modernes, de formes simples, logiques, parfaitement adaptées à leur destination — flore des champs, des bois, des prés, des fenêtres — animaux sauvages et domestiques, insectes, papillons — matériaux et produits de l'industrie de la région ; grès et pierres de taille ; marbres ; bois polis, cirés, vernis ; exemples de *proportions rationnelles et harmonieuses* entre les différentes dimensions d'une brique, d'une ardoise ; exemples, dans les objets usuels, de *combinaisons* simples entre la ligne verticale, horizontale, oblique, courbe ; *pondération des masses* et des différentes parties d'un outil bien fait, d'un vase, d'une fleur.

De là, on pourra passer aux paysages, monuments, clochers, vieux arbres, coins pittoresques, points de vue

1. Adresser les demandes, Rue Basse, 20, Lille.

remarquables du village natal, du chef-lieu, de la ville voisine. En hiver, des photographies, dessins, aquarelles, cartes-vues, pourront servir de préparation aux promenades et aux excursions à faire, en petits groupes, à la bonne saison. On pourra ajouter à cela quelques principes élémentaires d'héraldique, qui permettront à l'enfant de comprendre le blason de la commune, de la province, de l'évêque, le drapeau national, les timbres, la monnaie en cours.

2° A un degré supérieur, le professeur pourra mettre en lumière la merveilleuse *adaptation de nos anciens monuments à notre climat:* toitures très inclinées, corniches, gargouilles, pignons à gradins (improprement appelés « pignons espagnols »), portes basses et étroites à l'échelle de l'homme, larges et nombreuses fenêtres à meneaux, laissant entrer la lumière à flots.

3° On profitera du cours d'histoire nationale pour faire remarquer les *relations étroites de nos monuments avec leur destination, avec les us et mœurs du temps:* abbayes cisterciennes et bénédictines, cathédrales, collégiales, églises et chapelles rurales, hôtels de ville, halles, beffrois, manoirs et châteaux, maisons de corporations, demeures bourgeoises, etc. (1).

4° En même temps, on pourra faire remarquer le *rapport non moins intime des formes architecturales et des matériaux du pays*, et la variété qui a dû en résulter: brique moulurée dans la Flandre maritime, grès de Gobertange dans le Brabant ; pierre bleue dans une partie du Hainaut, le Namurois, le pays de Liége ; pierre de Tournai sur les rives de l'Escaut, associée, à Gand et dans les environs, à la pierre blanche de Baeleghem ; pierre jaune dans la Lorraine luxembourgeoise : grès et schistes dans les Ardennes.

5° Cela amènera tout naturellement le professeur à parler des *rapports qui doivent exister entre les formes artistiques et les qualités de la matière.* Exemples : formes souples, délicates, contournées, pour le fer forgé ; formes rigides pour la charpente, la menuiserie, l'ébénisterie : assises réglées pour la maçonnerie de brique et de pierre de taille.

1. Le même cours sera pour le maître une occasion favorable d'inculquer à ses jeunes élèves le respect des œuvres du passé de les mettre en garde contre l'esprit de destruction et de vandalisme.

6° On ne pourra passer sous silence les *différences essentielles* qui doivent exister *entre la sculpture d'atelier*, très en vogue de nos jours, *et la sculpture monumentale*, aujourd'hui méconnue et mal comprise, *entre la peinture de tableaux et la peinture conventionnelle, décorative*, appliquée aux vitraux, à l'ornementation des monuments, aux tissus, à la broderie, aux papiers peints. Faute de la connaissance de ces principes élémentaires, le jugement de l'enfant ou du jeune homme fera fausse route.

La maître en profitera pour faire remarquer à son jeune auditoire combien, à toutes les époques et dans tous les pays, la peinture et la sculpture, loin de s'isoler dans les musées, les salons et les ateliers d'artistes, venaient rehausser de leur prestige les œuvres de l'architecture et concourir à l'effet artistique de l'ensemble, tout en conservant leur mérite propre.

Au surplus, si les courageux promoteurs de « l'Art à l'École et au Foyer » veulent bien nous permettre de leur exprimer toute notre pensée, nous leur dirons : l'imagination de nos enfants et de nos jeunes gens, leur sensibilité toujours en éveil devant les tableaux de la nature et les chefs-d'œuvre de l'art, n'ont guère besoin d'être stimulées. Combien rare est l'enfant qui ne tourne instinctivement les yeux vers un beau nuage qui passe, vers l'arc-en-ciel, vers un oiseau au brillant plumage.. , qui ne feuillette avec passion le livre illustré tombé de la hotte de Saint-Nicolas !

Dans l'œuvre de l'éducation artistique à l'école et au foyer, il s'agirait donc beaucoup moins de créer et d'édifier, que de préserver et de corriger avec tact, discernement et délicatesse. Ce qu'il faut surtout, en ce moment où toutes les digues sont rompues, c'est *diriger* le goût de nos enfants et de nos jeunes gens, empêcher ce goût de faire naufrage dans le déluge d'ignominies, de fantaisies contraires à la logique et à la raison, de caprices macabres et énigmatiques, d'exagérations insensées, lesquelles, sous l'étiquette d'« art nouveau », couvrent les murs, inondent les vitrines et les salons, pour déshonorer bientôt, si l'on n'y prend garde, nos plus beaux monuments nationaux et nos sanctuaires eux-mêmes.

Eugène HAVERLAND.

(*L'Art à l'École et au Foyer*, n° 1, janvier 1906).

Correspondance.

Angleterre.

NOUS recevons de l'éminent archéologue anglais M. John Bilson, sous forme de correspondance, des notes très instructives sur les récentes publications relatives à l'architecture monastique d'outre-Manche.

En 1900, M. W. H. St. John Hope publia une étude de 134 pages sur l'abbaye cistercienne de Fountains, Yorkshire (tirés à part en vente à la *Yorkshire Archæological Society*, 10, Park street, Leeds). Les parties conservées de cette abbaye, fondée en 1132, sont des plus importantes, plus importantes dans tous les cas que celles qui nous sont restées des autres abbayes cisterciennes. De l'église, laquelle fut commencée probablement vers 1135, il subsiste encore le transept avec trois chapelles carrées au côté Est de chaque croisillon et la nef aux collatéraux couverts en berceaux transversaux. Dans la 1re partie du XIIIe siècle, on remplaça le chevet plat par une longue nef orientée vers le levant avec bas-côtés et un transept Est contenant neuf chapelles. Les restes du monastère, et ceci est bien extraordinaire, forment encore un tout complet ainsi que nous le voyons dans le plan qu'en a dressé M. Harold Brakspear.

En 1901, le même auteur fit paraître dans *Transactions of the Cumberland and Westmoreland Antiquarian and Archæological Society, Vol. XVI*, un mémoire de 82 pages sur l'abbaye de Furness. Cette abbaye, fondée en 1127, appartenait à l'ordre de Savigny, qui fut incorporé à l'Ordre cistercien en 1147.

En 1905, fut publié en un volume séparé, par les soins de la *Surrey Archæological Society* (Castle Arch., Guildford) l'important mémoire de M. Harold Brakspear sur l'abbaye de Waverley, la première fondation cistercienne en Angleterre (1128). En suite de fouilles entreprises par cette société, M. Brakspear a pu reconstituer le plan très intéressant de la première église. Celle-ci avait un chœur à chevet plat, un transept avec une chapelle carrée au côté Est de chaque croisillon et une longue nef sans bas-côtés. De 1203 à 1278, l'église fut reconstruite sur une échelle beaucoup plus vaste, et comprenait un chœur à cinq travées à chevet plat avec bas-côtés et une suite de cinq chapelles orientales; dans le transept s'ouvraient trois chapelles au côté Est de chaque croisillon; la nef et ses collatéraux comportaient dix travées.

Dans le dernier n° du *Archæological Journal* (Vol. LXIII, pp. 129-186), nous lisons une étude de MM. W. H. St John Hope et Harold Brakspear sur l'abbaye cistercienne de Beaulieu (Hampshire) fondée en 1205 par le roi Jean. L'église dont les moines prirent possession en 1227, fut consacrée, en 1246 et fut, en étendue, la plus grande des églises cisterciennes anglaises. Le chevet rappelait le plan de Clairvaux. Le réfectoire du couvent avec sa chaire si intéressante, est entièrement conservé et sert actuellement d'église paroissiale.

Le XLIXe vol. des *Collections de la Sussex Archæological Society* contient un mémoire de M. Hope sur le prieuré clunisien de Saint-Pancras à Lewes, fondé en 1077 par Guillaume de Warenne. Ce mémoire complète une étude de M. Hope publiée antérieurement dans le *Archæological Journal* Vol. XLI. La chapelle de l'infirmerie récemment déblayée, comporte une large nef, un petit transept avec une absidiole orientale à chaque côté d'un chœur à chevet plat. M. Brakspear a reconstitué un excellent plan du monastère.

Tous les mémoires dont il est question ci-dessus sont illustrés par des plans dressés à l'échelle uniforme de 1 : 288 et coloriés chronologiquement.

John BILSON

Italie.

On fait en ce moment beaucoup de bruit, à Rome et ailleurs, autour d'une pauvre fresque du couvent des Franciscains à Gubbio, qui a été, il y a quelques années, restaurée par le ministère des Beaux-Arts et est arrivée à la célébrité.

Je n'ai point à m'occuper ici de la translation de la Sainte Maison de Lorette, mais il faut bien en dire un mot pour expliquer l'intérêt qui signale cette fresque à l'attention des artistes et des historiens.

Ceux qui ne veulent point reconnaître, pour un motif ou pour un autre, le prodige de la translation de Notre-Dame de Lorette, arrivée, d'après Teramano, en 1292 (date qui peut être contestée), s'appuyent principalement sur le silence gardé sur cet événement depuis l'époque à laquelle il serait arrivé, jusqu'en 1475, époque où en parle une bulle de Sixte IV. Si, disent-ils, le prodige avait vraiment eu lieu,on en trouverait des traces, soit dans les historiens, soit dans les monuments qui nous restent de cette époque. La fresque du couvent de Gubbio fournit précisément un de ces documents. Nous allons voir qu'elle doit être attribuée à l'année 1350 à peu près, par conséquent cette peinture nous retracerait un fait antérieur seulement de 60 ans à l'événement qu'il représente. L'argument basé sur l'absence de tout document historique pendant deux siècles tombe ainsi de lui-même.

Mgr Faloci-Pulignani vient de publier un intéressant opuscule (100 pages in-4°), sur la fresque de Gubbio ; le titre en est *La santa Casa di Loreto secondo un affresco di Gubbio*, (Rome, Desclée, 1907.) Dans cette publication, illustrée de 46 gravures, il nous apprend qu'il existait au moyen âge à Gubbio une école de peintres assez renommée. Parmi eux on remarquait Gallo di M. Andrea di Giovanni et son fils (1326 1389) ; Angelo di Massolo (1351-1391), Donato di M. Andrea di Giovanni (1340 1384), Petruccio di Luca (1378-1381), Jacopo di Selano (1381), Vico di Pietro (1369 1428) et d'autres.

Les documents qui existent dans les archives capitulaires de Gubbio nous signalent un certain Frédéric Spadalunga, celui qui revêtit saint François et l'accueillit dans sa maison. Une peinture, aujourd'hui disparue du cloître franciscain, mais qui existait jadis, représentait ce fait. Mgr Faloci croit pouvoir assigner au milieu du XIVe siècle la fresque en question. C'est du reste la conclusion à laquelle on arrive en comparant la peinture à d'autres de l'école de Gubbio de la même époque, et à celles qui lui sont postérieures.

Arrivons à la description de la fresque. La peinture peut se diviser en trois scènes différentes ; l'une supérieure, deux inférieures, à droite et à gauche de la première. Le milieu du tableau en haut est l'image de la sainte Vierge debout, sans l'Enfant Jésus. Ses deux mains sont étendues, mais avec un geste différent ; la main droite semble faire un geste d'invitation, et la gauche est étendue en signe de commandement. Cette figure est encadrée dans une gloire de forme ovoïdale portée par des anges aux ailes déployées. A gauche de qui regarde la fresque est une petite maison portée par deux anges. Cette maison est en l'air et passe au-dessus d'une ville fortifiée, qui doit être probablement Fiume, ville qui a toujours été fortifiée pour la défendre des Turcs, alors que Nazareth n'a jamais eu des fortifications. De plus la scène céleste et la scène terrestre sont séparées par un bras de mer, ce qui semblerait faire allusion, non à la première translation de Nazareth à Tersatto en Dalmatie, mais à la seconde de Tersatto à Lorette. A la droite de la fresque, et par conséquent de la figure de la Vierge, se trouve la seconde partie de la scène, ou le but de ce voyage en l'air. On voit deux anges qui posent doucement par terre devant des personnes étonnées une petite maison semblable à celle à la gauche de la peinture, et qui est surmontée d'un rudiment de clocher portant deux cloches. Des arbres, auprès desquels un berger boit à un baril, symbolisent une forêt, et un squelette avec des ossements qui se trouvent devant la porte de l'habitation céleste semblent faire comprendre le peu de sécurité qu'offrait le lieu où les anges déposaient cette maison.

Voilà, dans ses traits généraux, la fresque de Gubbio. Ne voulant pas entrer dans la question

de la translation elle-même, et prendre parti dans la controverse, je me borne à ces indications, non sans avoir toutefois fait remarquer qu'on ne peut plus affirmer le silence des documents pendant les 200 ans qui suivirent la translation, car cette peinture appartient incontestablement au milieu du XIVe siècle, ce qui est un échec pour la thèse anti-sorétaine.

La publication de Mgr Faloci, outre l'intérêt qu'elle présente en vertu du document qu'elle reproduit et commente, nous en offre un autre en nous donnant un grand nombre de reproductions anciennes de la sainte Maison avec la Sainte Vierge assise dessus. C'est du reste encore le mode traditionnel de représenter la Santa Casa. Médailles, sculptures sur la porte des églises, nous montrent toujours une pauvre petite maison, presque à l'état rudimentaire, et sur le toit de laquelle est assise la sainte Vierge tenant ordinairement l'Enfant Jésus dans ses bras. Ces différentes reproductions datant au plus tôt de la fin du XVe siècle, ne peuvent avoir de valeur historique pour prouver le miracle de la translation, car il s'agit précisément, pour contenter les critiques, de trouver des preuves qui remonteront avant l'année 1471 ; toutefois elles ne manquent pas de valeur historique à un autre point de vue. Généralement la Sainte Vierge est assise ou debout sur le toit de sa petite maison de Nazareth et ordinairement elle porte dans ses bras l'enfant divin. Cependant on trouve un certain nombre de monumments, où, comme dans la fresque de Gubbio, la sainte Vierge est seule. C'est ainsi que nous la voyons dans une marquetterie de 1500 qui se trouve à la sacristie de Lorette. Une sculpture près de Lorette, au lieu appelé *la Bandernola*, nous la fait voir émergeant de sa petite maison les mains jointes. et sans avoir avec elle son divin Enfant

Si, en général, la sainte Vierge est représentée assise, ou debout sur le toit de la maison de Nazareth, il faut cependant signaler des reproductions différentes qui nous la montrent sur le toit de la basilique qui couvrait et renfermait la petite maison de Nazareth. Dans l'église cathédrale d'Atri (*il duomo*, comme on dit en Italie) existe une image de la Vierge posée sur le toit d'une église portée par les anges. La Vierge est représentée avec l'Enfant nu. Cette peinture était si vénérée qu'en 1657, quand on badigeonna la cathédrale, elle fut exceptée de ce vandalisme. Si nous jugeons de la peinture d'après le style des ornements, elle devrait être attribuée à la seconde moitié du XVe siècle. Si nous prenons la tradition locale, elle aurait été exécutée avec les autres et serait de l'année 1410. Un pénitencier de Lorette, le P. Félice Spée, assure y avoir lu la date de 1403. Or, dans cette fresque, la santa Casa est une sorte d'église entourée d'un portique qui soutient un toit devant abriter les autels et les peintures que la piété des fidèles avait accolés aux murs de la sainte maison Nous savons en effet par un document de Nicolas d'Aste, évêque de Recanati en 1446, qu'adossés aux murs de la santa Casa il y avait des autels, « *prope et immediate ad sacratissimam ecclesiam S. Mariae de Laureto.* » Ces autels étaient défendus par le portique à colonnes, mais ils ne se trouvent pas reproduits sur la fresque.

Au musée archéologique de Syracuse est une peinture sur bois représentant un sujet analogue dû au pinceau d'Alessandro da Padova et de Giovanni Maria da Treviso en 1507. Eux aussi ont représenté la sainte Vierge au-dessus d'une église qui recouvrait la Santa Casa, mais comme probablement ils n'étaient jamais allés à Lorette, ils ont peint un édifice sorti de toutes pièces de leur imagination, et qui n'a aucun rapport architectural avec la basilique. Vers la même époque, une gravure sur bois reproduit la basilique de Lorette surmontée de la sainte Vierge tenant l'Enfant Jésus dont les pieds reposent, par l'intermédiaire d'anges et de nuages, sur le toit de la basilique. Cette dernière est à peu près dessinée comme elle se trouvait à cette époque.

Comme on le voit, le livre du docte chanoine de Romans a fait éclore de nouvelles découvertes qui ne sont point encore terminées. Elles permettront de mieux se rendre compte du fait historique de la translation, grâce aux monuments figurés qu'il a laissés à une époque où il n'y avait jusqu'à présent, de l'aveu de M. Ulysse Chevalier, que silence et obscurité.

***

On vient de découvrir à Pistoie, près de Florence, un très beau cloître du XIe siècle qui était annexé à l'église paroissiale de Saint-Jean l'Évangéliste. Des restaurations faites à cette église ont conduit à cette découverte. Les arcs sont tous à plein cintre, les chapiteaux qui surmontent les colonnes sont de style roman et très finement sculptés. Cette église est encore appelée *S. Giovanni fuori civitas*, elle est romane et décorée de galeries à colonnettes dans le genre de la cathédrale de Pise. Elle est maintenant complétée par son cloître svelte et élégant, et augmente ainsi la série des monuments d'une ville peu connue, parce qu'elle est éclipsée par Florence, mais que l'on peut bien appeler une petite Florence.

* * *

Le château Saint-Ange a été intelligemment restauré à l'intérieur par le colonnel de génie Borgatti, mais on n'avait encore rien fait à l'extérieur, si ce n'est quelques démolitions d'œuvres relativement modernes construites à l'entrée du pont Saint-Ange, qui défiguraient l'œuvre de Sangallo et gênaient la circulation. Mais le quai du Tibre se trouvait à cet endroit resserré d'une façon extraordinaire par les restes (on ne peut que leur donner ce nom) d'un bastion de Sangallo. Quand on avait voulu le démolir, les archéologues romains avaient jeté un cri d'effroi. A Rome l'archéologie sert bien à mettre en lumière les monuments anciens, mais aussi le plus souvent à contrarier l'expansion d'une ville qui, de 227,000 habitants en 1870, est passée à 500,000. Quand il faut percer une porte dans les vieux murs de l'enceinte Aurélienne, restaurés par Bélisaire puis par les Souverains Pontifes, ce sont des clameurs archéologiques tellement puissantes qu'elles arrêtent toute la bonne volonté des édiles. Une nouvelle ville s'est fondée autour des murs, et ne trouve guère pour voie de communication avec le centre que les anciennes portes de la ville, complètement insuffisantes au transit. On a percé timidement une ouverture, il y a dix ans, sur la via Piemonte ; depuis quatre ans un décret royal a ordonné l'ouverture d'une autre porte, mais les archéologues veillaient, et ont toujours empêché jusqu'à présent l'exécution de la volonté royale. Dans une circonstance cependant les archéologues ont eu le dessous, mais ce n'est point la faute de la municipalité. Une rue des hauts quartiers donnant sur la via Salaria était fermée par les murs d'enceinte et formait un cul de sac. Les habitants avaient vainement demandé l'ouverture d'un passage leur donnant communication avec le grand et populeux quartier qui se trouvait de l'autre côté des murs ; leurs plaintes avaient été inutiles. Alors les gamins du quartier prirent une résolution héroïque, favorisée par le peu de surveillance de la rue et l'absence presque complète de gardes municipaux. Avec une ténacité et une patience qu'on ne se serait pas attendu à rencontrer de leur part, ils commencèrent par attaquer le mur, emportant une à une les briques du revêtement, puis les pierres de la maçonnerie intérieure. Au bout de huit jours, un trou d'homme était ouvert, le lendemain il était tellement agrandi qu'on pouvait y passer sans difficultés. La ville aurait bien voulu protester, mais elle se résigna devant le fait accompli, et finit par ouvrir complètement la brèche.

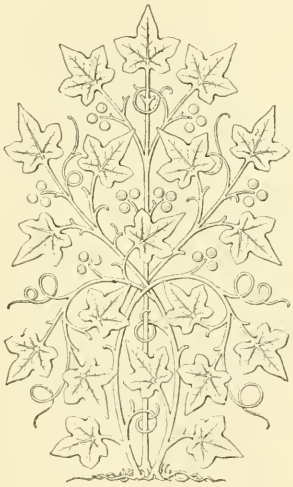
Or maintenant la même chose va se passer au fort Saint-Ange. Sous la pression de l'opinion publique, les restes du bastion de Sangallo vont tomber, mais cette démolition a été favorisée par la circonstance suivante. A l'intérieur de ce bastion on avait retrouvé la tour que fit construire Alexandre VI pour défendre ce côté de la citadelle. On la restaura suivant les dessins qu'on en possédait, et quand le bastion de Sangallo sera à terre, on reverra la tour d'Alexandre VI, une des constructions les plus caractéristiques de la fin du XVe siècle.

Quand cette démolition sera terminée, le quai du Tibre aura une largeur suffisante pour donner issue à la foule de voitures qui reviennent de Saint-Pierre les jours de grande fête. Nous verrons alors le château Saint-Ange avec ses quatre bastions d'époques diverses. Celui de Saint-Jean, dont on aura enlevé les fortifications de Sangallo, est formé par la tour d'Alexandre VI. De l'autre côté, sur la même façade regardant Saint-Pierre, est le bastion Saint-Matthieu qui est de la même époque. Derrière, se trouve le bastion Saint-Marc de l'époque de Pie IV et

d'Urbain VIII, et enfin le dernier, le bastion Saint-Luc, dû à Urbain VIII, mais qui a reçu depuis des modifications successives.

Grâce à cette démolition, nous aurons à Rome un exemple très pur de fortifications des XVIe et XVIIIe siècles, entourant le môle d'Adrien. Il faudrait maintenant rendre à ce mausolée son revêtement de marbre, mais je crois qu'il passera pas mal d'eau du Tibre sous le pont Saint-Ange, avant que le gouvernement italien se décide à parachever l'œuvre, et à nous rendre ce mausolée dans son ancien aspect. Je signale a ce sujet les publications du colonel Borgatti sur ce monument ; elles sont ce qu'il y a de plus complet sur la matière. Le château Saint-Ange est maintenant réduit à l'état de musée d'artillerie, et accessible tous les jours au public moyennant la taxe sur l'admiration, qui est de un franc par personne.

Dr Albert BATTANDIER.



Travaux des Sociétés savantes.

Société nationale des Antiquaires de France. — *Séance du 26 décembre 1906.* — M. Marquet de Vasselot présente un bassin en cuivre du XIIe siècle, orné de scènes de la vie de l'apôtre S. Thomas et d'une inscription en vers léonins. C'est une pièce d'origine westphalienne qu'il faut comparer à deux autres bassins du musée des Franciscains à Jérusalem.

(Nous saisissons cette occasion de rappeler que jadis, c'était en 1887, M. Clermont-Ganneau nous a fait part d'une découverte qu'il avait faite dans l'Inde, de bassins et de candélabres en bronze remontant à l'époque des croisades. Les bassins étaient ornés de scènes retraçant l'histoire de saint Thomas et de sa mission dans l'Inde) (1).

M. Roman lit une note sur un sceau des Dominicains de Carcassonne, appendu à une charte de 1487. On y voit un saint entre deux échelles tenues par des Anges et le prieur est couché au-dessous.

Séance du 9 janvier 1907. — La Société renouvelle son bureau de la façon suivante : président, M. le comte Delaborde ; secrétaire, M. de la Tour.

M. Vitry, a été élu membre résidant.

Séance du 16 janvier. — M. le Cte Durrieu présente un manuscrit à miniatures ayant appartenu à Jacques d'Armagnac, dont il porte les armes et la signature.

M. Monceaux présente de la part du R. P. Delattre plusieurs sceaux en plomb découverts à Carthage vers la fin de 1906.

M. Vitry communique la photographie d'une *Vierge* française du XVIe siècle accompagnée de Moïse et du Buisson ardent.

M. Mayeur dépose sur la table du bureau le dessin d'un sceau des Frères Prêcheurs de Carcassonne. Ce petit monument représente la scène des révélations de la mort de saint Dominique au frère Guale.

Séance du 23 janvier. — M. Destrée présente la photographie d'un magnifique reliquaire en or exécuté à Paris vers la fin du XIVe siècle et qui a été donné assez récemment au Musée Britannique.

M. Monceaux présente à la Société une nouvelle série de sceaux byzantins trouvés à Carthage.

1 Note de la Rédaction.

Séance du 30 janvier. — M. F. de Mély poursuit son étude critique sur les signatures des miniaturistes du moyen âge.

M. Vitry communique des photographies de plusieurs statues du XIVe et du XVe siècle, provenant de l'abbaye de Mauluisson.

Séance du 6 février. — M. Lauer refait, après Mgr Wilpert et complète l'histoire du nimbe rectangulaire. Il constate que son apparition coïncide d'une façon frappante avec l'origine du mouvement iconoclaste.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 28 décembre 1906.* — L'Académie procède au renouvellement de son bureau. M. Salomon Reinach, vice-président sortant, est élu président, et M. Babelon est élu vice-président.

Séance du 4 janvier 1907. — M. Sénart parle des ruines de Toumchouq, non loin de Maralbachi : grand temple bouddhique, revêtu d'un nombre considérable de sculptures gréco-indiennes.

Séance du 11 janvier. — M. Chavannes donne lecture d'un mémoire de M. Pelliot sur deux sites archéologiques de la région de Kachgar (Inde).

M. S. Reinach communique une explication nouvelle qui vise le célèbre tableau du Louvre, la *Vierge aux rochers*, dont la relique est conservée à Londres, à la National Gallery.

On n'a pas encore, dit-il, justifié dans le tableau de Paris l'attitude de l'ange qui tourne la tête vers le spectateur et montre du doigt le jeune saint Jean-Baptiste en prière devant l'Enfant Jésus qui le bénit. Ce geste prouve, suivant M. Reinach, que ce tableau a été peint à Florence et pour Florence. C'est l'équivalent d'un *Venite adoremus*, car Florence avait pour patron saint Jean-Baptiste, et l'ange exhorte les Florentins à rendre à Jésus le même culte que leur patron. Dans le tableau de Londres, le geste est entièrement supprimé, et le messager céleste ne regarde plus le spectateur. C'est qu'il s'agit, dit M. Reinach, d'une réplique peinte par Léonard à Milan, avec l'aide d'Ambrogio de Predis, le peintre de la cour des Sforza. A Milan, ce geste n'aurait plus eu de sens ; aussi Léonard y a-t-il renoncé.

Il suit de là : 1° que la *Vierge aux rochers* du Louvre a été peinte avant le départ de Léonard

pour Milan ; 2° que les différences qui caractérisent la réplique de Londres ne sont pas dues à un caprice de copiste ; 3° qu'il s'agit bien d'une « édition nouvelle » du même tableau, modifiée par l'artiste en vue d'un autre public ; 4° que plusieurs savants allemands ont eu absolument tort en essayant de faire passer le tableau du Louvre pour une copie postérieure de celui de Londres. Léonard quitta Florence pour Milan en 1483.

Séance du 25 janvier. — M. S. Reinach croit avoir trouvé l'explication du type plastique assez souvent figuré au XVe siècle, notamment dans l'art ombrien : celui de la Vierge Marie, armée d'une massue, frappant un démon qui veut saisir un enfant, celui précisément qui figure dans un tableau de la galerie Campana, et qui se trouve reproduit dans la dernière livraison de la *Revue de l'Art chrétien*, p. 41.

La Vierge Marie, qui tient les clefs du ciel, est *clavigera* (porte-clefs) ; or, *clavigera* signifie aussi « porte-massue. Cette confusion, peut-être volontaire, a dû probablement être suggérée à l'artiste par un clerc. » L'explication de M. R., certes fort ingénieuse, n'est sans doute pas la bonne, comme on le verra par une correspondance de M. H. Brunelli, que nous sommes obligés de remettre à notre prochaine livraison.

Séance du 8 février. — M. de Villefosse fournit des renseignements très intéressants sur les antiquités très nombreuses que possèdent encore le sol et le sous-sol de Vienne.

Société d'histoire et d'archéologie de Gand. — Nous avons naguère fait connaître, par une notice accompagnée de la reproduction d'un croquis de M. Coppejans, la peinture murale, représentant la Ste Cène découverte dans une maison de la rue de la Monnaie à Gand [1].

Dans une récente séance de la société d'archéologie de cette ville, M. le prof. Hulin s'en est occupé. Il relève la chaleur du coloris de cette fresque (car il paraît que c'est une fresque) et cette particularité, que le repas est servi par des anges ; ce trait n'est pas rare dans la peinture italienne, mais insolite dans les Flandres, du moins pour la grande peinture. Or ce détail se présente précisément dans l'œuvre d'un Gantois (exécutée en Italie), dans la célèbre Cène de Juste de Gand, que M. J. Hulin identifie avec Joos Van Wassenhove, laquelle fut exécutée à Urbino vers 1470. Dans un coin de la salle on voit un de ces guichets à passer les plats, qu'on rencontre parfois à cette époque, notamment dans la Cène de Dieric Bouts à Louvain. Notre fresque, qui paraît dater de la fin du XVe siècle, contient des détails inspirés de Quintin Metsys.

L. C.

1. *Revue de l'Art Chrétien*, année 1905, p. 265.

Bibliographie.

MONUMENTS HISTORIQUES. INVENTAIRE DES OBJETS MOBILIERS, par M. COUYBA, député. *N° 344 (Annexe) Chambre des Députés. Annexe au rapport... Budget général de l'exercice 1907... IV Section. Service des Beaux-Arts.* Paris, Motteroz, 1906, in-4°, 266 pp.

AU moment où l'on s'occupe en Belgique d'un Inventaire général des richesses artistiques de notre pays, il peut être intéressant de signaler une publication officielle, parue en France et qui fait partie des Pièces de la Chambre des Députés. Jusqu'à maintenant nous possédions pour l'inventaire artistique de la France, l'*Inventaire des richesses d'art de la France* et le *Répertoire archéologique*. Mais la première publication est loin d'être achevée ; et du Répertoire n'ont paru que les Départements de l'Aube, des Hautes Alpes, du Morbihan, de la Nièvre, de l'Oise, de la Seine inférieure, du Tarn et de l'Yonne. Ces deux publications sont d'une grande valeur scientifique. Le rapport de M. Couyba, fait en vue de la Loi de séparation, ne s'occupe que des objets mobiliers (vitraux, dalles funéraires, mobilier proprement dit) et ne peut par conséquent avoir aucune prétention scientifique. Tel qu'il est cependant il pourra être utile aux archéologues, car c'est la première publication qui nous renseigne sur tous les Départements du pays.

L'auteur a adopté, pour les Départements et pour les villes, l'ordre strictement alphabétique, et renseigne tant les richesses des églises que des bâtiments civils. Le travail est bien plus complet pour telle ville que pour telle autre et l'on ne voit pas trop quel principe l'auteur a adopté pour noter tel monument et en omettre quantité d'autres. Je n'en veux que quelques exemples : pour l'hôpital de Beaune on ne trouve renseigné que le polyptique de Van der Weyden ; pour la Chartreuse de Dijon les vitraux de la Chapelle; pour l'église de la Sorbonne, l'auteur mentionne les peintures de Philippe de Champagne et pas celles de Timbal ni le tableau de Hesse. Par contre on trouve dans le Rapport des renseignements qu'on chercherait difficilement ailleurs. C'est ainsi que pour Paris, M. Couyba nous donne le relevé des objets mobiliers conservés dans les divers ministères et même dans les hôtels des Ministres. Tout incomplet qu'il est, ce rapport pourra bien souvent être consulté avec fruit, d'autant plus que les indications et les dates sont la plupart du temps exactes.

Adolf DE CEULENEER.

PALESTINE ET SYRIE. — In-12, 420 pp. 20 cart. 52 pl. Baedecker. — Leipzig, 1906.

Les guides Baedecker sont des trésors d'érudition condensée, en même temps que des mines de renseignements généralement très exacts dans leur extrême diversité et leur abondance énorme; surtout, ils sont coordonnés avec une méthode savante d'où résulte la clarté ainsi que la facilité des recherches. Les descriptions d'édifices fournissent les données et les traits essentiels, les cartes et plans sont admirables de fini et de clarté, les vignettes schématiques ingénieusement lucides. On ne peut assez louer ces merveilles de gravure et de typographie.

Ces qualités se rencontrent à un degré spécial dans le guide de *Palestine et de Syrie*, troisième édition française. La première édition (allemande), qui remonte à l'année 1875, a eu pour auteur le prof. A. Socin. Son travail a été revu et complété en 1891, par le Dr J. Benzinger. Ces contrées vers lesquelles se concentre en quelque sorte la pensée religieuse de la chrétienté et dont chaque pierre, pour ainsi dire, évoque un souvenir sacré, offrent matière à un ensemble extraordinaire d'indications d'un puissant intérêt.

L. C.

LA DOCUMENTATION ET L'ICONOGRAPHIE (Extrait du *Bulletin de l'Institut International de Bibliographie*), 1906, pp. 29 à 80 Bruxelles.

Les procédés modernes de production et de multiplication de l'image sur papier donnent chaque jour une importance plus grande à la Documentation iconographique. Pour l'étude en toutes matières, celle-ci complète la documentation par les textes.

L'*Institut International de Bibliographie*, qui a pour objet la documentation sous ses diverses formes, a été amené, en ces derniers temps, à donner une attention toute spéciale aux diverses questions qui se rattachent à l'image: constitution de collections de photographies documentaires, catalographie des reproductions et œuvres d'art,

organisation des services d'information relatifs à la photographie.

Avec l'aide de concours nouveaux, un *Institut International de Photographie* a été fondé et rattaché à l'*Institut International de Bibliographie*. Il fonctionne désormais sous la direction de M. Ernest de Polter, qui en a conçu le premier projet et lui a fait don de précieuses collections. Nous attirons l'attention des érudits sur la brochure ci-dessus. On y donne diverses études et extraits relatifs au nouvel Institut et au mouvement général des idées et des faits qui lui ont donné naissance. Ils mettent en lumière la connexion étroite qui existe entre le Texte et l'Image et la nécessité d'appliquer, dans les deux domaines, les mêmes méthodes d'organisation et de documentation.

L. C.

DOCUMENTS D'ART LIÉGEOIS. — Petits édifices. 6.00. — Croix de ferronnerie. 2,50, par H. DELMOTTE. École St-Luc de Liége. — Édit. Dessain, Liége.

C'est à l'École de Saint-Luc que l'on doit le mouvement déjà très ancien qui porte archéologues, architectes et artistes à l'étude passionnée de notre passé monumental et de notre art traditionnel. L'École de Jean Bethune a substitué l'art belge à l'art classique gréco-romain et néo-romain comme base de l'éducation des artisans et des artistes. Il y a trente ans que Frère Marès et ses élèves visitaient nos vieilles églises, analysaient nos vieux monuments ; il y a un quart de siècle que Auguste Van Assche, que nous venons de perdre, a commencé à restaurer nos vieux monuments sous l'inspiration du Maître.

Dès le début du développement de l'École, on vit paraître quantité de recueils vulgarisant nos modèles nationaux et les croquis de nos jeunes artistes. A côté des monographies de N.-D. de Pamele, de N.-D. de Deynze et de St-Christophe de Liége, de recueils de menuiserie et de serrurerie, etc., par Van Assche et Helbig, ont paru successivement les *Croquis d'Architecture* de F. Mommens (1881), la *Belgique au moyen âge* de H. Laurey et J. Carette (1887), *L'art mosan* de L. Von Fizenne, le *Touriste tournaisien*, etc.

C'est dans le même esprit que s'engage l'École St-Luc de Liége en publiant sous une forme plus élégante et dans des conditions matérielles plus heureuses un recueil vraiment savoureux, intitulé *Documents d'art liégeois*. Il en a paru deux livraisons, qui donnent une remarquable collection de ferronneries gothiques et d'autre part une série remarquable de maisons et manoirs du pays de Liége. C'est une excellente chose que de vulgariser ce type encore peu connu, et d'un caractère si puissant de l'habitation mosane. On a trop peu étudié jusqu'ici ces constructions plantureusement étoffées de pierre, à la carrure massive, aux toits peu élancés, aux pignons rares, aux tours carrées, aux façades plates percées de baies relativement droites coupées en deux moitiés égales par de lourdes traverses, aux membres vigoureux, à l'appareil puissant, qui s'harmonise si bien avec le sol montagneux et pierreux de la contrée.

Les planches, reproduites par le procédé sommaire de l'autographie, sont dessinées d'un trait rude, mais primesautier, franc et expressif. Elles constituent des documents qu'on se disputera. Le dessinateur, M. H. Delmotte, mérite nos éloges.

L. C.

LE PUY NOTRE-DAME, ancienne confrérie amienoise, par M. Éd. SOYEZ. — In-4° de 120 pp. en phototypie, Amiens, Yvert, 1906.

Nos lecteurs connaissent le sujet et l'auteur de ce volume. Ils connaissent le Puy Notre-Dame d'Amiens, dont les ont entretenus nos collaborateurs et tout particulièrement feu Mgr Dehaisne (1). Ils connaissent aussi M. Edmond Soyez, notre ancien collaborateur, l'historiographe de la cathédrale d'Amiens et son bienfaiteur : c'est à lui qu'on doit, outre une étude sur les labyrinthes, le rétablissement des curieux carrelages mathématiques du collatéral du chœur de la cathédrale. Il a refait, après plusieurs autres, mais de manière plus complète et sans doute définitive, il a « rajeuni » l'histoire d'une confrérie qui eut jadis un si vif éclat et qui dota la cathédrale d'œuvres remarquables de peinture et de sculpture. C'est dans nos colonnes mêmes, que M. Soyez a commencé par une notice sur les autels de N.-D. du Puy et de St-Sébastien (2) ses études maintenant complètes et réunies en un beau volume.

L. C.

EFFIAT ET AIGUEPERSE, par L. QUARRÉ-REYBOURBON. Lille, Danel, 1906.

Combien de fois n'avons-nous pas analysé l'une ou l'autre de ces substantielles plaquettes que l'infatigable érudit lillois ne cessait d'éditer pour y consigner le fruit de ses recherches ou de ses excursions. Celle-ci sera la dernière ; ce sont les fils de notre estimé correspondant qui nous l'adressent de la part du défunt auteur, lequel est mort avant de la voir sortir de presse.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, Année 1[illegible] et 1[illegible]
2. *Revue de l'art chrétien*, 4e série, t. VI.

« Si la première page ne contient plus la dédicace habituelle et la signature de notre vénéré père, nous écrivent MM. Quarré, du moins les enveloppes qui renferment la brochure sont écrites de sa main. Nous leur accusons réception de ce touchant envoi.

Effiat possède un château construit en 1627 l'un des plus beaux manoirs de France. L'église est un édifice de style classique, bâti en lave de Volvic; à côté se voient les bâtiments élevés en 1626 pour une Académie et un Collège d'Oratoriens. L'hospice voisin est de la même époque.

Aigueperse possède une belle église homogène bâtie du XIIe au XIIIe siècle, restaurée en 1865, qui a une allure de petite cathédrale. On y voit aussi un hôtel-de-ville intéressant avec tour de beffroi, une sainte chapelle bâtie au XIVe siècle, dont la porte est remarquable, l'escalier de l'ancien hôtel de Marillac, etc.

L. C.

ARMORIAL DES PAPES. ÉTUDE ICONOGRAPHIQUE, par le chan. Th. LEURIDAN. — broch. in-8°, Lille, Lefebvre, 1907.

La belle et vaste étude de M. le chan. Vandame sur les thèmes iconographiques à réaliser dans le décor de la future cathédrale de Lille (1), suscite déjà des recherches complémentaires. Le projet prévoit, dans les nœuds reliant les médaillons de certaines verrières, la représentation des armoiries des papes ayant eu juridiction sur l'antique collégiale de Saint-Pierre (1055 à 1792). Monsieur le chanoine Leuridan s'est chargé d'établir la série des armoiries pontificales depuis Victor II, jusqu'à S. S. Pie X, depuis le milieu du XIe siècle jusqu'à nos jours. Chose curieuse, cet important recueil restait encore à faire. Notre collaborateur feu Mgr Barbier de Montault a jadis publié dans nos colonnes (2) *l'Armorial des Papes*, mais ce travail hâtif ne peut être considéré que comme une ébauche. Le travail définitif est maintenant achevé ; deux érudits l'ont entrepris en même temps à l'insu l'un de l'autre ; le docte chanoine lillois et M. le C^e F. Pasini Frassoni, président du collège héraldique de Rome (3). Le travail de ce dernier à paru le premier, mais le second a le grand avantage, au point de vue de son but spécial, de contenir les dessins très précis et très élégants des 107 armoiries des Souverains-Pontifes qui ont occupé le siège de Pierre depuis Victor II jusqu'au chef actuel de la Sainte Eglise.

L. C.

1. *Revue de l'Art Chrétien*, année 1907, p. 34.
2. *Ibid.*, année 1876, p. 345.
3. *Noblesse papale, Rivista del collegio araldico*, Rome, 1905.

DICTIONNAIRE DE DEVISES ECCLÉSIASTIQUES, par M. H. TAUSIN. — Petit in-8° de 322 pp. Paris, Lechevalier, 1905.

Il y a des érudits dévoués à la science, qui se consacrent à des besognes éminemment profitables aux autres, mais plutôt ingrates pour eux-mêmes, et à qui nous devons une reconnaissance particulière. Tel est M. le chanoine Leuridan, qui vient de donner la série complète des armoiries pontificales, dont nous parlons ailleurs. Tels sont M. M. Chassaut et Tausin, qui ont fourni aux héraldistes le moyen d'identifier les armoiries anonymes à l'aide de leur *cri*, en publiant le *Dictionnaire des Devises historiques et héraldiques*. (Paris, 1878).

M. Tausin vient d'y ajouter le supplément dont il s'agit, relatif aux devises ecclésiastiques. Il a puisé aux œuvres de notre collaborateur feu Mgr Barbier de Montault et a été secondé par notre correspondant Mgr Battandier.

Rappelons que l'usage des devises, personnelles ou héréditaires remonte au XIVe siècle. On les grava d'abord au fronton des édifices, sur les boiseries, sur les cloches, sur les monnaies, peu à peu partout. Les prélats ont pris une devise, ou adopté celle de leur famille. En France, les évêques ont tous la leur ; en Italie l'usage n'en remonte qu'à une trentaine d'années.

Les *devises* sont l'expression concise de pensées chères au titulaire, des proverbes, maximes ou sentences, des allusions au nom du personnage (devise parlante) ou au meuble de l'écu, ou encore à un fait historique ; elles expriment une détermination, un défi, une prière. La devise épiscopale est d'une nature calme et vise la piété.

Le cri d'arme se distingue de la devise : il se place au-dessus de l'écu, et la devise au-dessous. Il exprime un appel aux compagnons d'armes. Le cri est toujours nobiliaire.

L. C.

LA MAISON FLAMANDE D'ANDERLECHT, par M. P. WYTSMAN. — In-8° illustré. Bruxelles, Desmet, 1906.

Nul n'ignore que M. J. Vandenpeereboom, ministre d'État, est un fervent de l'art médiéval. Il a profité de son passage au ministère des Chemins de fer, pour restaurer une série d'anciens édifices ou pour les sauver en leur donnant une affectation définitive comme locaux de l'État ; il a fait élever dans le style traditionnel de leurs localités respectives une série d'hôtels de Postes. Il s'est créé à Anderlecht une habitation gothique, — un manoir flamand, — d'une rare perfection de style, meublée dans tous les recoins de ses vastes salles d'un mobilier ancien authentique. Nul musée public ne contient un ensemble

plus complet de tout ce qui peut entrer dans l'ameublement d'un manoir moyenâgeux ; mais là, le plus grand comme le plus petit objet est à sa place d'usage, dans son milieu idéal : la taque et les landiers dans l'âtre, la statuette dans sa niche, le luminaire suspendu au-dessus de la table, celle-ci entourée de ses fauteuils et escabeaux, les lambris sculptés courant le long des murs, les meubles bien rangés et couverts de leur tapis, de leur nappe, chargés de leurs garnitures, vaisselle, bronzes, statuettes... ; les livres rares avec leur précieuse reliure sur les rayons de la vaste bibliothèque ; le beau lit à baldaquin dans la chambre à coucher avec les armoires, le coffre, le prie-Dieu ; les ustensiles culinaires garnissant la mieux outillée des cuisines ; tout cela est merveilleux dans l'ensemble comme dans le détail.

C'est cette maison-musée, qui nous est présentée en de superbes reproductions photographiques, dans le livret-guide qu'a édité M. P. Wytsman, en y joignant un texte précis rédigé en français, en anglais et en allemand.

L. C.

LE TYMPAN SCUPTÉ DE L'ÉGLISE SAINT-PIERRE D'ÉTAMPES, par M. E. Lefèvre. — Broch. Etampes, 1907.

Le hasard a fait découvrir, tout mutilé, *le tympan* jadis polychromé de la porte de la vieille église de Saint-Pierre à Étampes, démolie en 1804. M. Lefèvre le décrit et en restitue l'imagerie mutilée, où l'on voyait figurés l'Annonciation, la Visitation, le Massacre des Innocents, la Nativité. Ce curieux morceau date du dernier quart du XIIe siècle.

L. C.

Périodiques.

CIVILTA CATTOLICA, 1907, t. I, pp. 436-450 et 5 fig. — IMMAGINE ACHEROPITA DEL SALVATORE AL « SANCTA SANCTORUM. »

Après une série d'études sur le trésor du *Sancta Sanctorum* et sur la chapelle elle-même, le P. Grisar examine aussi l'image achiropoète du Sauveur, c'est-à-dire l'image exécutée sans l'intervention de la main des hommes. Cette icône miraculeuse figurait dans certaines processions papales, peut-être dès la fin du VIIe siècle. Depuis le courant du VIIIe, elle fut parfois l'objet d'un culte solennel dans les circonstances critiques que Rome traversa.

C'était une image en pied, peinte sur toile fixée sur une âme de bois qui mesure environ 1^m,50 sur 0^m,70. Innocent III (1198-1216) la fit recouvrir tout entière, à l'exception de la figure, d'un revêtement d'argent divisé primitivement en quatre champs superposés, ornés au repoussé de rosettes, de fleurs, d'étoiles, etc. Des figures sont disposées dans les bordures latérales du revêtement. Celui-ci, semble-t-il, pouvait d'abord s'ouvrir de façon à laisser apparaître l'image toute entière. Dans la suite, sans doute au XIVe siècle, on se contenta de pratiquer une ouverture carrée à la hauteur des pieds pour pouvoir faire sur ceux-ci les onctions liturgiques. Sur la porte métallique à deux battants qui ferme cette ouverture sont gravés quatre scènes qui rappellent, semble-t-il, une légende dont le culte de l'image dans la chapelle même du *Sancta Sanctorum* fait l'objet.

L'image toute entière est protégée par deux volets à charnière, du commencement du XVe siècle, recouverts à l'intérieur de plaques d'argent. Sur celles-ci on voit des figures placées sous des arcatures superposées. Il serait fastidieux de signaler les autres remaniements que le recouvrement d'argent a subis, ou les appliques dont il s'est enrichi jusque dans le courant du XIVe siècle et jusque durant le XVIIe.

La figure peinte, elle-même sans aucune valeur, n'est pas la primitive. Elle appartient, semble-t-il, à l'époque d'Innocent III. Tout récemment Mgr Wilpert a pu soulever le recouvrement d'argent tout entier. Nous ferons connaître plus tard les résultats de son étude.

R. M.

Nous avons signalé, à mesure qu'elles ont paru, les études du R.P. Grisar sur le *Sancta Sanctorum*. Le bel ouvrage que M. Ph. Lauer a consacré au même sujet nous permettra d'y revenir.

L'AUSTRASIE (1re année, n° 1, juillet 1905.)

Cette nouvelle revue d'histoire et d'archéologie, publiée à Metz, est animée du même esprit de conservation des traditions nationales que son aînée la *Revue alsacienne illustrée*.

Chacun des numéros comprend une livraison principale consacrée aux études historiques de fond, et un supplément contenant une chronique illustrée du trimestre.

(N° 2, octobre 1905). Notice historique et descriptive de la chapelle Notre-Dame de Bon-Secours à Mutterhouse (XVIe siècle), par M. Louis Gilbert (8 fig.).

(N° 4, avril 1906). — Conférence de M. Camille Enlart sur *Les Traditions architecturales du pays messin* (nombreuses vues de la cathédrale de

Metz et des églises de Nicosie et de Famagouste, inspirées des églises françaises de l'Est).

La Légende de saint Hubert dans l'art lorrain, par M. Louis Gilbert (10 fig.).

Dans le supplément, notes sur les trésors artistiques de l'église de Scy (4 fig.).

Dans le supplément, notices sur deux anciennes églises fortifiées : celles de Norroy-le-Veneur (6 ill.) et de Saulny (3 fig.).

L'ART MODERNE (30 décembre 1906).

M. Ch. Léon Cardon pousse un cri d'alarme au sujet des chefs-d'œuvre des musées de Bruges, les van Eyck, les Memling, les Gérard David, les Hugo van der Goes, menacés d'une ruine complète du fait de l'humidité du local où ils sont installés : « Les assemblages des boiseries qui composent les panneaux sur lesquels sont peints ces chefs-d'œuvre sont disjoints, de grandes fentes les séparent ; pour les réparer, il faudra avoir recours au parquetage et les faire repeindre. La préparation à base de colle sur laquelle est exécutée la peinture se pourrit, des boursouflures apparaissent, les vernis sont chancis, pulvérisés et ne protègent plus la peinture. » M. Cardon adjure la ville de Bruges de mettre un terme à cette situation, dont les effets durent et s'aggravent depuis si longtemps, et de construire enfin, comme on l'a projeté depuis plusieurs années, un local approprié à sa destination. « Des dissentiments personnels, des conflits d'intérêt privés ne peuvent prévaloir sur l'impérieuse nécessité de sauver ces chefs-d'œuvre. »

Il paraît qu'on incrimine à tort l'insalubrité du local ; néanmoins les édiles de Bruges se préoccupent de créer un musée digne des joyaux qu'elle possède.

EMPORIUM (juin 1906).

Articles de M. V. Pica sur le sculpteur et céramiste de Düsseldorf, fixé en Italie, Hans Stoltenber-Lerche ; — de M. Alf. Mélani sur les parements artistiques en Italie : ceux des Thermes de Caracalla à Rome, de Saint Marc à Venise, du Baptistère de Florence, de la basilique de San Miniato, du Dôme de Sienne.

(Juillet). — M. A. Jahn étudie un sculpteur ignoré de la Renaissance italienne : Silvestro Ariscola, auteur de nombreux tombeaux à la cathédrale et dans d'autres églises d'Aquila.

(Août). — Articles de M. P. Molmenti sur les arts et métiers dans l'ancienne Venise.

(Novembre). — Article de M. G. Agnelli sur la porte principale de la cathédrale de Ferrare datée de 1135.

(Décembre). Articles de M. A.-J. Rusconi sur une vieille église des Abbruzzes, Santa Maria ad Cryptas, ornée de fresques de l'époque romane.

HISTORISCH POLITISCHE BLAETTER, t. CCXXXIX, 1907, pp. 193-201.

Jubilé de Mgr Johann Graus. — Un article biographique écrit par le Dr J. Ranftl, nous fournit l'occasion de dire quelques mots d'un archéologue autrichien, très estimé en son pays et en Allemagne, mais trop peu connu parmi nous.

Il mérite d'être cité parmi ceux qui contribuèrent le plus à relever l'art chrétien et à faire valoir ses productions anciennes.

Mgr Graus naquit le 21 novembre 1836 à Deutsch Landsberg (Styrie). Il reçut sa formation humanitaire et théologique à Graz, capitale de la Styrie. M. Karl Haas donnait en ce temps là au séminaire des séries de conférences archéologiques. M. Graus y assista, mais pour le reste il ne dût qu'à lui-même sa formation scientifique. Lorsque le P. Ulrich Greiner, second successeur du professeur Haas, mourut en 1875, Graus le remplaça, et s'efforça de perfectionner l'enseignement de l'histoire de l'art dans le séminaire de son diocèse de Seckau. C'est plus récemment que la chaire d'archéologie et d'histoire de l'art, définitivement établie en 1875, fut annexée à la faculté de théologie de l'Université de Graz.

Mgr Graus se fit connaître, non seulement par son enseignement, mais encore par ses nombreuses publications : les unes relatives à l'art chrétien de la Styrie, les autres se rapportant à des problèmes plus généraux. Plusieurs études de Mgr Graus ont paru dans la *Zeitschrift für christliche Kunst* de M. le chanoine Schnütgen, mais le plus grand nombre se retrouvent dans la revue *Kirchenschmuck* que le P. Greiner fonda en 1870, comme organe du *Christliche Kunstverein* et dont Mgr Graus reprit la direction en 1875. Les trente-six volumes de cette revue, qui cessa de paraître sous sa forme première en 1906, forment une collection des plus précieuses pour l'archéologie chrétienne. Ils renferment tous les matériaux pour l'histoire de l'art chrétien et de l'archéologie de la Styrie.

En dehors de son activité littéraire et professorale, Graus en exerce une autre, également délicate et difficile. En tant que conservateur des monuments anciens de Styrie, il veille à la conservation, à la restauration des monuments anciens et inspire la construction de monuments nouveaux.

Par tendance artistique, Mgr Graus est jusqu'à un certain point éclectique. D'après lui chaque style que l'Église employa dans le passé et qui s'adapte au culte, est digne d'inspirer l'artiste chrétien. La Renaissance ne doit donc aucunement être proscrite.

On peut avoir sur l'art chrétien des idées différentes de celles de Mgr Graus. Mais néanmoins tous ceux qui s'intéressent à cet art seront una-

nimes à reconnaître les services signalés que le vénéré jubilaire lui a rendus et se joindront volontiers aux amis du savant prélat qui ont fêté récemment son soixante-dixième anniversaire.

C. M., O. S. B.

LES ARTS ANCIENS DE FLANDRE. — *(Publication de* M. Tulpinck, 2e année, 1906, 1re et 2e livraisons.

1er fascicule.

Cte Paul Durrieu, *Jacques Coene, peintre de Bruges, établi à Paris, sous le règne de Charles VI, 1398-1404.* Dès la seconde moitié du XIVe siècle Paris attirait les artistes flamands. En 1398, on y trouve le peintre brugeois Jacques Coene. On le trouve entre les années 1398 et 1404, d'abord à Paris, puis à Milan, et enfin de nouveau en France. Selon M. le Cte Durrieu, il ne serait autre que le maître des *Heures de Boucicaut.*

E. Durand-Gréville. *Hubert van Eyck, son œuvre et son influence.* Excellente étude de M. Durand-Gréville sur Hubert Van Eyck. Il étudie l'*Adoration de l'Agneau* et estime que seuls les anges chanteurs et Adam et Ève peuvent être attribués avec certitude à Jean. Celui-ci a probablement collaboré à d'autres parties, par exemple, aux anges musiciens, mais c'est Hubert qui doit y avoir mis la dernière main. Il oppose les points blancs qui caractérisent la lumière chez Hubert à la lumière calme de Jean, et attribue finalement à l'aîné des deux frères la *Vierge dans une église* du Musée de Berlin.

A. Thiéry. *Les tapisseries classiques à l'exposition de l'art ancien bruxellois, 1905.* L'auteur fait connaître les principales tapisseries de la première période, ou des maîtres gothiques, qui se caractérise par la richesse décorative ; celles de la seconde période, des derniers gothiques de la fin du XVe et du commencement du XVIe siècle; celles de la troisième période ou des premiers renaissants ; celles de la quatrième période ou de la seconde manière raphaélique ; celles de la cinquième période enfin, dite aussi période post-raphaélique. Au XVe siècle, les disciples de Van der Weyden et de Van der Goes ont une valeur inappréciable ; le XVIe siècle est le triomphe des Metsys, des Philippe et des Van Orley. L'auteur termine en donnant un résumé et une classification synthétique des tapisseries par auteurs de cartons.

L. Maeterlinck. *Un « petit maître » flamand inconnu du XVe siècle* Dans un tableau qui figura à l'*exposition* des *Primitifs français* et qui représente *Le songe du grand échanson*, l'auteur croit voir une allusion à la captivité de Louis XII à Bourges, après la bataille de Saint Aubin-du-Cormier, en 1488.

2e fascicule.

5. E. Durand Gréville. *Les primitifs flamands à l'exposition du Guildhall.* La *Crucifixion des Offices*, comme la plupart des autres tableaux anonymes attribués précédemment par l'auteur à Hubert Van Eyck, est due à un peintre de l'école de Harlem, dont on ne connaît pas encore, jusqu'à présent, le nom.

6. E. Beissel, S. J. *Exposition de l'histoire de l'art à Düsseldorf, 1904.* III. *Les manuscrits flamands.* Le P. B. décrit un livre d'heures in-8° du duc d'Arenberg, provenant de la famille de Croy. Il contient des miniatures d'artistes flamands du 3e quart du XVe siècle et d'artistes allemands postérieurs.

R. Hénart. *L'art flamand à la collection Dutuit.* Description des tableaux flamands de cette célèbre collection.

8. Fierens-Gevaert. *La peinture ancienne à l'exposition de Liége, 1905.* L'auteur insiste sur quelques œuvres de Patenier et de Blès pour le XVe siècle ; Lambert Lombard, le premier romanisant de notre pays, pour le XVIe ; Bertholet Flémalle et Gérard de Lairesse, pour le XVIIe ; Coclers, Fassin et Defrance, enfin pour le XVIIIe siècle.

FORNVÄNNEN.

Ce nouveau périodique trimestriel (L'ami des antiquités) est venu remplacer depuis le 1er avril dernier le mensuel « *Monadsblad* » organe de l'Académie des Sciences, Histoire et Antiquité de Suède. Le « Monadsblad » rédigé par le conservateur Dr H. Hildebrand, forme un recueil en neuf volumes très intéressant à consulter pour quiconque veut suivre le mouvement artistique en Scandinavie. La publication a pris une nouvelle peau sous la direction du Dr E. Ekhoff et donne des articles illustrés de fond et des mélanges, ainsi que des informations au sujet de fouilles archéologiques faites au courant de l'année écoulée, puis une revue de la littérature professionnelle; toutes les années « *Fornvännen* » en un supplément illustré, fait connaître les accroissements du musée royal des antiquités et du cabinet de numismatique, et tient le lecteur au courant des restaurations d'églises, des soins donnés aux vieux monuments, etc. Le cadre de la revue est très étendu et l'on peut s'attendre à des articles intéressants de la part des érudits suédois. Les trois premières livraisons parues nous confirment dans cette attente [1].

1. Wahlstrom et Witstrand à Stockholm. Prix : 5 couronnes.

ALTFRAENKISCHE BILDER [1].

Une couverture polychrome, sur laquelle sont reproduits deux beaux vitraux gothiques du Dome de Eichstadt, renferme une série de 21 phototypies. Celles-ci forment un beau choix de monuments architecturaux du moyen âge et de la période baroque d'œuvres plastiques, et de productions des arts mineurs, ébénisterie et céramique. Une courte description faite au point de vue de l'histoire locale fait du recueil un précieux inventaire archéologique.

ROEMISCHE QUARTALSCHRIFT.

Les fouilles de MM. Kaufmann et Falls aux sanctuaires de St-Menas en Égypte ont continué après la publication d'un premier rapport dont nous avons rendu compte ici [2]. Nous attendons pour parler des nouveaux travaux, que le second rapport de M. Kaufmann ait paru, M. Baumstark étudiera les découvertes nouvelles dans la *Römische Quartalschrift*.

Cette revue a publié récemment un extrait du second rapport de M. Kaufmann encore sous presse et un plan des basiliques découvertes [3]. Ce plan précise en plusieurs points les données du premier rapport et y apporte quelques corrections.

R. M.

MUSÉES ET MONUMENTS DE FRANCE.
1907, t. II, n° 1.

Il existe au Musée des arts décoratifs à Paris trois tapisseries anciennes qui représentent des bûcherons. M. Warburg, qui en a fait l'étude dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*, les identifie avec trois tapisseries citées dans les comptes des tapissiers de Tournai publiés par M. Soil. Elles seraient respectivement de 1461, 1465 et 1505. M. R. Koechlin reconnaît que cette hypothèse a quelque vraisemblance (pp. 1-2 et pl.).

Le Musée du Louvre a pu acquérir récemment une précieuse statuette de deuillant, unique débris du tombeau monumental que Louis de Chalon, prince d'Orléans, commanda en 1448 à Jean de la Huerta. M. P. Brune fait connaître cette œuvre intéressante des ateliers dijonnais (pp. 10-12 et pl.).

M. H. Prentout communique quelques détails au sujet des travaux de restauration de l'hôtel d'Ecoville à Caen. Cette construction, élevée pour Nicolas le Valois, grand propriétaire et riche banquier de la ville, fut achevée en 1540-1541. Blaise Le Prestre, maçon caennois, en fut l'architecte. On ignore les auteurs de sa belle sculpture, entre autres des célèbres statues de David et de Judith qui ornent sa cour intérieure. Vraisemblablement elles sortent d'un atelier franco-italien. Cette sculpture nous montre un mélange d'idées chrétiennes et de réminiscences païennes, reprises en grande partie à l'Apocalypse et au Songe de Poliphile (pp. 14-15 et pl.).

1907, n° 2.

Le Musée du Louvre vient de recevoir deux œuvres authentiques de Hennequin de Liége, bourgeois de Paris, élève et successeur de Jean-Pépin de Huy. Ce sont les gisants de la tombe commandée par Jeanne d'Évreux, veuve du roi Charles IV pour la sépulture de ses entrailles et de celles de son mari à l'abbaye de Maubuisson. Jeanne mourut le « quart jour de mars » 1371. Les statues, conformément à la commande, représentent « un roy et une reyne... qui tiennent « en leurs mains chacun une ronde chose », celle-ci curieuse allusion aux entrailles. Elles donnent une idée du style élégant, raffiné, un peu froid de Jean de Liége (A. Michel, *Les statues de Charles IV le Bel et de Jeanne d'Évreux*, pp. 17-18 et pl.). La Société des Amis du Louvre a fait don au Musée de quelques autres sculptures des XIVe, XVe et XVIe siècles (p. 26).

Le Musée d'art contemporain, établi au palais du Luxembourg, bénéficiera des spoliations dont le clergé français a été victime. Il occupera l'emplacement du séminaire Saint-Sulpice M. L. Bénédite (*La reconstruction du Musée du Luxembourg*, pp. 19-20; 39-41), parle à ce propos de « conversion à la religion du beau. » Malheureusement cette « conversion » se fait au prix de l'apostasie de la religion du vrai et du juste.

MM. Perdrizet et Jean font connaître deux vierges de l'ancienne collection Campana (voir *Revue de l'Art chrétien*, 1907, pp. 39 et suiv.; voir aussi 1906, p. 350), conservées à Bagnols-sur-Cèze et à Bayonne. Ils demandent aux directeurs de Musées qu'ils fassent connaître dans la revue *Musées et Monuments de France* les tableaux confiés à leurs soins qui proviennent de la collection (pp. 24-25 et pl.).

M. Jean Locquin fait connaître deux vierges « de pitié » qui appartiennent à l'art du centre de la France durant la seconde moitié du XVe siècle (*Les pitiés de Saint-Pierre-le Moûtier et de Prémery*, pp. 28-30 et pl.). La seconde surtout est remarquable. Elle appartient à l'art de la vallée de la Loire : « calme, maître de son émotion », se rattachant encore au gothique français, sans qu'il faille faire appel pour l'apprécier ni au « naturalisme outrancier du style flamand-bourguignon, ni à l'élégance italienne ».

R. M.

1. Texte explicatif par Th. Henner. — Librairie H. Stürtz, Würzbourg XIIIe année, 1907. Prix : 1 Marc.
2. V. *Revue de l'Art chrétien*, 1906, 5e série, t. II, p. 307.
3. *Römische Quartalschrift*, t. XX, p. 187 et suiv.

SOCIÉTÉ D'ARCHÉOLOGIE DE BRUXELLES. — 1906, livr. III et IV.

Les collectionneurs sont souvent de précieux auxiliaires des savants, surtout quand

ils se spécialisent, et ils y mettent parfois un véritable dévoûement : exemple, le peintre

Rocchi, qui s'est mis à rassembler des serviettes, nappes et rideaux en lin *à œil de perdrix*, décorés à leurs bouts de ban es ornées en lin bleu.

Il paraît qu'il s'agit d'une fabrication médiévale originaire de Pérouse. Elle remonte aux XIIe et XIIIe siècles, et dure jusqu'au XVe. On retrouve ses produits abondamment figurés dans d'anciennes peintures italiennes.

Tel est le sujet d'une étude de M. L. Errera ; il a remarqué que le linge qui paraît dans les nappes des tableaux flamands des XVe et XVIe siècles est orné de façon différente et plus simple. Nous avons nous-mêmes publié jadis dans les *Bulletins histor. et littér de Tournai* (1) des nappes d'autel historiées reproduisant dans le tissus la chasse de la licorne et l'arbre de Jessé, que nous supposions de fabrication tournaisienne. Depuis, notre ami M. l'abbé Puissant de Mons a recueilli une belle collection de ces linges damassés. Il pourra peut-être apporter son contingent à cette étude intéressante.

Il n'est pas inutile de rappeler ici l'étude de M. P. Van de Weyer sur l'*Histoire du tissage d'art* dans les Pays-Bas, dont nous nous sommes occupés naguère (2).

L. C.

Périodiques divers. — Le *Bulletin de la Société des Sciences et Arts du Beaujolais* (7e année, nos 26 et 27), contient des *Notes sur Lay et Saint-Symphorien-de-Lay*, par M. J. Prajoux et le compte-rendu d'une excursion archéologique à *Avenas*, *Ouroux* et *La Cazelle*, par M. A. Besancon, qui s'occupe du célèbre autel d'Avenas, XIIe siècle.

Le *Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie* (1905, 4e trimestre et 1906, 1er et 2e trimestres), contient une notice sur les intéressants *Clochers de Picardie*, par M. V. Brandicourt.

Le *Bulletin archéologique de Tarn et Garonne* (1906, 1er trimestre) donne un article sur la *Fin des Écoles d'autrefois dans le pays du Tarn-et-Garonne*, par M. F. Galabert, une *Promenade archéologique à Dieupentale, Verdun et Savenès*, par M. Gaëtan Ressagu, une étude de *La collégiale de Saint-Martin-de-Montpezat*, souvenirs de la guerre de Cent Ans, par M. A. Buzerac ; une note de M. F. Forestié sur les *Tapisseries du château de Bardigues*, fabriquées à Aubusson au XVe siècle (texte des baux avec le tapissier François Meaulme et François Materon, d'Abusson (1578) auxquels succédèrent Pierre Braband ou Barraban et L. Suquet ou Tuquet).

La *Revue de Saintonge et d'Aunis (Bulletin de la Société des Archives historiques)*, XXIIIe volume, 5e livraison (septembre), renferme le résumé d'une *Excursion à Airvault, Saint-Jouin, Oiron, Loudun et Chinon* et des observations sur

1. Bulletin t. XXII.
2. *V. Revue de l'art chrétien*, année 1905, p. [illegible]

l'église d'Airvault, type du style Plantagenet, déterminé par M. J. Berthelé ; sur le pont de Saint-Généroux ; sur le lutrin et les stalles de l'église de Saint-Jouin-de-Marnes, etc.

Dans la 6e livraison (novembre), nous trouvons une importante note de M. Ch. Dangibeaud sur un *Moule mérovingien en pierre* trouvé à Saintes. Il s'agit du « fragment d'un de ces moëllons taillés employés au revêtement des édifices gallo-romains. » M. D. y voit une pierre chrétienne appartenant au VIIe siècle environ, ayant servi de moule et portant un nom d'homme : *Borsa*.

L'*Angers historique*. A signaler dans la livr. de mars-avril 1907 des extraits de l'ouvrage de Le Breve de Marettes (1718) relatifs à la *Liturgie de l'abbaye de Fontevrault* au moyen âge ; et une notice de Lehoreau (XVIIIe siècle) sur l'église et la tour *Saint-Aubin d'Angers*.

Dans l'*Occident* (juillet-septembre) *Notre architecture de France*, par M. Alph. Germain.

Dans les *Musées et monuments de France* (nos 7 et 8). *Les sculptures de l'église de Loches (Loir-et-Cher)*, par M. Lesueur *Peintures décoratives* du temps de Jean de Berry à l'église Notre-Dame d'Étampes, par notre collaborateur M. Eug. Lefèvre. — *L'abbaye de Fontevrault et les tombeaux des Plantagenets*, par M. P. Vitry. — *L'Exposition rétrospective de Besançon*, par M. G. Brière.

Dans l'*Art et les artistes* (août à octobre). — *La collection Henri de Rothschild*, par M. Ch. Morice. — *Cracovie et ses trésors d'art*, par M. C. de Danilowicz. — *L'Exposition rétrospective des arts en Franche-Comté*, par M. A. Girodie.

Dans le *Chronique des Arts* (mai à septembre). — *Une œuvre de Van Eyck au musée de Gand*, par M. L. Maeterlinck.

Dans la *Gazette des Beaux-Arts*. — *Un coin de la Vieille Alsace*, par M. F. Regainey. — Un *triptyque flamand du XVe siècle à Valence*, par M. E. Bertaux. — *L'Exposition générale d'art provençal à Marseille*, par M. P. Auquier. — *Quelques Maîtres des vieilles écoles néerlandaise et allemande* à la galerie de Bruxelles, par M. E. Jacobsen. — *La « Mise au sépulcre » de Solesmes et les signatures de Vasordy et Faberti*, par M. F. de Mély.

Novembre. — *La Chapelle San José à Tolède et ses peintures du Greco*, par M. Lafond.

Dans la *Revue de l'Art ancien et moderne*. — (Août), *Les Triomphes de Pétrarque dans l'art représentatif*, par M. A. Venturi, *Le Missel de Thomas James, évêque de Dol*, par MM. E. Bertaux. — (Septembre), *Les Peintres des ducs de Bourgogne*, par M. A. Kleinclausz. *Les peintures du château d'Oiron*, par M. H. Clouzot. — *François Ier en Saint-Jean-Baptiste, peinture attribuée à Jean Clouet*, par M. H. Spielmann. — (Octobre), *A propos d'une œuvre de Bosch au musée de Gand*, par M. Maeterlinck. — (Novembre), *Trois armes de parade de musée de Badajoz*, par M. P. Paris. *L'Art romain et l'Exposition jubilaire* par M. Marcel Montandon. — (Décembre), *Les Primitifs espagnols*, par M. E. Bertaux. *L'Homme au verre, attribué à Jean Fouquet*, par M. G. Lafenestre.

BULLETIN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, février, 1907.

Les archéologues espagnols déploient une activité remarquable dans l'étude de l'art national, surtout de l'art chrétien, si riche dans ses manifestations très diverses, variant non seulement avec les époques, mais encore avec les influences mauresque et chrétienne, locale et étrangère. La société d'excursionnistes qui publie l'intéressant bulletin dont le titre est ci-dessus, fonctionne à l'instar de la *Gilde* belge de *Saint-Thomas et Saint-Luc*, et elle amasse de précieux matériaux pour l'histoire synthétique de l'art espagnol. Présentement M. F. de Selgasy continue la description des monuments d'Avila, spécialement de l'église franciscaine qui, malheureusement, a essuyé des restaurations au XVIIe siècle, mais possède encore des parties romanes, notamment de belles portes ébrasées par de larges voussures toriques posant sur colonnettes rangées obliquement sur les côtés ; une frise latine-byzantine, etc. La porte de l'église de St-Thomas est pareille à la précédente, encadrée comme elle dans un larmier garni de rosettes. Les chapiteaux des colonnettes sont décorés de bestioles et ont pour abaque le prolongement d'un cordon en zig-zag courant sur la façade.

M. P. Quintero étudie les stalles de chœurs espagnols et particulièrement celles de St-Thomas d'Avila, de la Chartreuse de Miraflores à Burgos, celle d'Uclès, de Siguensa, du monastère d'Ona, de la cathédrale de Palencia, etc.

L. C.

ZEITSCHRIFT FUER CHRISTLICHE KUNST, t XIX, 1906-1907, fasc. 5-12.

La ville de Nuremberg a organisé, l'été dernier dans l'Exposition jubilaire bavaroise, une section d'art ancien nurembergeois. M. Fr. Traugott Schulz, conservateur au Musée germanique, fait connaître quelques œuvres d'art religieux, peu connues et remarquables qui y figuraient (*Von der historischen Ausstellung in Nürnberg*).

Il décrit d'abord les peintures (col. 129-142, pl. et 3 fig.) et essaie de les classer par ordre chronologique. Il signale spécialement les œuvres de Wolgemut et celles des disciples de Dürer.

Viennent ensuite quelques sculptures religieuses remarquables (col. 171-182 et 4 fig.). Rarement se sont trouvés réunis un nombre aussi considérable d'autels sortis d'une même école. Outre ceux-ci, de nombreux crucifix, des vierges, des groupes divers méritaient de retenir l'attention. Veit Stoss était bien représenté dans cet ensemble.

Enfin l'exposition comprenait aussi des objets intéressants appartenant à l'orfévrerie et aux arts mineurs : calices, ciboires, autels domestiques etc. (col. 211-222 et 6 fig.).

L'exposition comptait au total près de deux mille objets, dont plus de dix-sept cents appartenaient à l'art civil. On en trouve une bonne description sommaire dans le *Katalog des historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg*, Nürnberg, 1906 (359 pages de texte et 84 de reproductions).

— Le savant iconographe Mgr J. Graus [1], avait rassemblé quelques éléments relatifs au culte de trois vierges, compagnes de sainte Ursule (*St. Ambed, Vilbed, Gwerbed zu Meransen in Tirol*, col. 143-154 et 3 fig.). Ce culte était assez répandu dans le Tyrol, l'Allemagne du Sud et, plus au Nord, à Worms et à Strasbourg.

— M. le chanoine Schnütgen fait connaître un triptyque, peint par W. Mengelberg à l'occasion d'une noce d'or (*Ein neues Flügelgemælde als Gedenktafel bei einem Familienfeste*, col 161-164 et pl.).

Le panneau central représente le mariage de la Vierge, sur les volets figurent les donateurs assistés de leurs saints patrons et suivis de leurs enfants.

— Le 27 octobre 1481, quatre peintres célèbres : le Pérugin, Botticelli, Ghirlandajo et Rosselli s'engageaient à exécuter dix histoires sur les murs de la Chapelle Sixtine, nouvellement construite. Le 17 janvier 1482, le prix de quatre histoires déjà exécutées fut fixé. M. Steinmann avait basé sur les documents rapportant ces faits sa chronologie des fresques de la Sixtine. Mais voici que M. A. Groner propose sur plusieurs points des conclusions nouvelles (*Zur Entstehungsgeschichte der Sixtinischen Wandfresken*, col. 163-170; 193-202 ; 227-236 et 4 fig.).

D'après lui ce fut aux dix premières fresques et non aux dix dernières que l'accord de 1481 se rapportait. Le sujet des fresques était inspiré par l'*Historia Scolastica* de Petrus Comestor : elles devaient représenter seize scènes de la vie de Moïse et de la vie du Christ, opposant par type et antétype le royaume de Dieu de l'Ancien et du Nouveau Testament. Le 27 octobre 1481 deux fresques du Pérugin, qui disparurent dans la suite pour faire place au Jugement dernier de Michel-Ange, existaient déjà. Le 17 janvier suivant ce fut pour les quatre scènes suivantes, nouvellement achevées, qu'on fixa le prix. A s'en tenir aux termes de l'accord, les quatre « histoires » qui complétaient la dizaine étaient sans doute achevées le 15 mars 1482. Les fresques qui se faisaient face émanaient du même artiste. C'est pourquoi il faut attribuer à Ghirlandajo la Vocation des premiers disciples et le Passage de la Mer rouge : quoique cette dernière œuvre ait été achevée par Piero di Cosimo, disciple de Rosselli, lequel était un des quatre artistes solidairement engagés par le contrat. Chacun de ceux-ci exécuta encore une histoire dans la suite, mais les événements politiques les engagèrent bientôt à quitter Rome, et le pape dut recourir à un cinquième artiste Luca Signorelli pour l'exécution de deux dernières fresques de la série de seize.

— M. K. H. Westendorp a reconnu sur un tableau du musée Wallraf-Richartz de Cologne, la copie d'un portrait de Baudouin de Lannoy peint par Van Eyck. Il signale deux autres exemples de personnages copiés sur des tableaux flamands dans des peintures westphaliennes du XVIe siècle. (*Kopien berühmter niederlændischer Portræts des XV. Jahrh. auf Rheinisch-Westfalischen Altartafeln des XVI Jahrh.* col. 225-228 pl. et fig.).

— Des travaux exécutés en l'année 1899 dans une maison du Marché au bois à Cologne ont amené la découverte de peintures murales datant du XIIe siècle. Elles ont été enlevées soigneusement et déposées dans le musée Wallraf-Richartz. M. Clemen leur consacre une planche coloriée dans son important ouvrage *Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande*. M. F. C. Heimann les étudie à son tour et fait connaître en particulier la décoration peinte des poutres (*Frühgotische Balkendecken und Wand-Malerei aus einem Kölner Wohnhause*, col. 237-244 et 3 fig.).

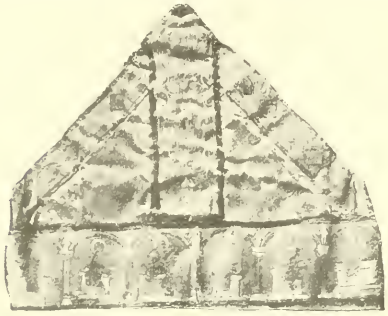
— M. A. Schmid explique le symbolisme liturgique du roseau et du cierge à trois branches, usité dans les cérémonies du samedi saint (*Arundo mit Triangel*, col. 245-246 et fig.).

— M. H. Oidtmann fait connaître le travail de restauration d'une ancienne verrière conservée dans l'église hospitalière de Limbourg-sur-Lahn. Il expose ensuite les règles que l'expérience lui

1. Nous lui consacrons plus haut une notice. (N. D. L. R.)

a dictées concernant la restauration de vitraux anciens. Il énumère les précautions à prendre, soit durant les travaux préparatoires, soit lors de la restauration même. Il consacre en particulier son attention à la patine, transformation chimique du verre, indique comment il faut la ménager lors du nettoyage et jusqu'à quel point il la faut conserver. Les peintres-verriers trouveront grand profit à lire cet article (*Ueber die Instandsetzung alter Glasmalereien*, col. 257-276 et 4 fig.).

— Le P. J. Braun S. J. décrit deux mitres et un manipule du XIIIe siècle, conservés dans le trésor des Sœurs Notre-Dame à Namur (*Die Paramente im Schatz der Schwester U. L. Frau zu Namur*, col. 289-304 et 5 fig.). Les deux mitres ont été sommairement décrites dans *Éléments d'archéologie chrétienne* de M. Reusens. La première, celle ornée d'orfrois en parchemin enlu-



Mitre de Namur avec orfrois en parchemin, XIIIe siècle.

miné, est un objet unique en son genre. D'ailleurs les mitres miniaturées ont toujours été rares. Le P. Braun en signale une au musée de Cluny, une autre à la bibliothèque d'Amiens. La seconde mitre de Namur, brodée d'or sur soie blanche, représente deux scènes de martyre : celui de saint Thomas Becket et celui de saint Laurent. Sur deux mitres semblables conservées à Munich et à Sens figure saint Étienne au lieu de saint Laurent. Divers détails, d'ornementation entre autres, semblent indiquer que ces mitres ainsi que des vêtements brodés, conservés en divers endroits, sont d'origine sicilienne. Le manipule brodé sur lequel apparaît aussi la figure de saint Thomas Becket a sans doute la même provenance.

— Le célèbre retable de Klosterneubourg subit vers le premier quart du XIVe siècle (1322-1329) de grands remaniements. Un orfèvre viennois en fit alors un *superfrontale* ou retable, de *frontale* ou devant d'autel qu'il était tout d'abord. A cet effet il ajouta à l'œuvre de Nicolas de Verdun six plaques émaillées, de même technique et de même coloris que les plaques anciennes.

L'étude du chef-d'œuvre du XIIe siècle produisit, en plein XIVe, dans la capitale de l'Au-

Manipule brodé de Namur, XIIIe siècle.

triche, une renaissance de l'émaillerie champlevée, dont la technique ne s'était jamais pratiquée à Vienne et qui était perdue alors sur les bords du Rhin et de la Meuse. Telle est la thèse que M. O. von Falcke nous paraît avoir

parfaitement démontrée (*Wiener Grubenschmelz des XIV. Jahrhunderts*, col. 321-336 et 6 fig.).

Un remarquable ciboire de Klosterneubourg fournit la preuve du fait. Par son style et par les émaux qui recouvrent sa coupe et son couvercle, il est apparenté étroitement aux plaques récentes

Ciboire émaillé de Klosterneubourg, XIVe siècle.

du retable. De plus, la chronique de Klosterneubourg rapporte que l'abbé qui commanda à Vienne la restauration, y fit aussi fabriquer un beau ciboire ; celui-là même qu'on conserve encore dans le trésor de l'abbaye.

Reste à rechercher les autres œuvres qui proviennent de l'atelier viennois. M. von Falke cite quelques ciboires, entre autres celui de la collection Pierpont-Morgan, exposé au musée de South Kensington, une patène, quelques boites-reliquaires et quelques croix de procession, parmi lesquelles la belle croix acquise en 1905 par le musée des arts industriels de Cologne et celle de la collection Schnütgen.

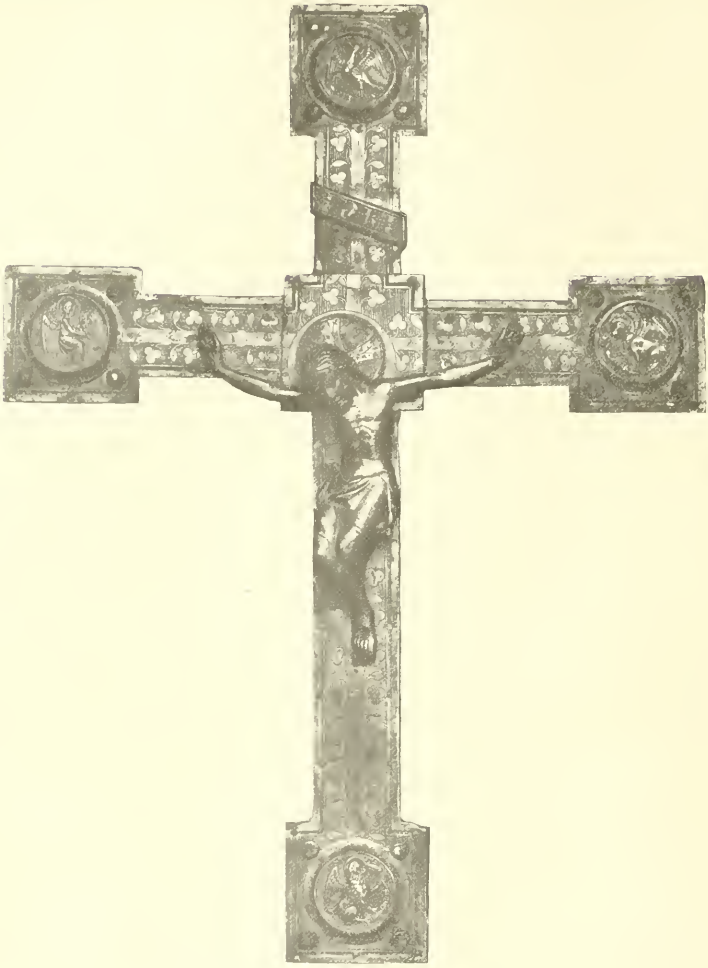
Tous ces objets se distinguent par une même technique, par les mêmes émaux bleus et rouges, par quelques particularités identiques dans le dessin, etc. Pour la plupart la provenance viennoise ne paraît pas faire de doute.

— M. le chanoine Schnütgen fait connaître le buste-reliquaire de saint Boniface, offert au cardinal Kopp à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de son épiscopat (*Die neue St Bonifatiusbüste als bischöfliches Jubiläumsgeschenk*, col. 337-340 et fig.). C'est une œuvre artistique de grand style, en argent repoussé, exécutée par le sculpteur J. Schneider et l'orfèvre C. A. Beumers. Le modelé du buste a un caractère assez moderne, tandis que les ornements se rattachent de plus près au gothique tertiaire allemand.

— M. M. Dreger fait connaître un genre de broderie exécuté à l'aide d'un dessin découpé dans le papier parcheminé. Cette technique, recommandable pour les étoffes exposées à distance, était répandue en Autriche au XVIIIe siècle et se pratique à nouveau dans un couvent de Saint-Polten dans la Basse-Autriche (*Eine wiedergefundene Sticktechnik*, col. 341-348 et 3 fig.).

— *Frühholländer*. Sous ce titre M. Firmenich-Richartz fait connaître l'importante publication consacrée par M. Max Dühlberg aux primitifs hollandais, peintres d'Amsterdam, Leyde et Haarlem, très négligés jusqu'à présent, dont beaucoup d'œuvres sont détruites et celles qui demeurent, très dispersées (col. 353-362 et 1 planche).

— M. Max Hasak revient sur quelques dates qu'il a attribuées à certaines œuvres dans son *Histoire de la sculpture allemande au XIIIe siècle*. Dans cet ouvrage il avait fondé sa chronologie sur la perfection du modelé, la date de décès des personnages dont il étudiait les monuments funéraires, la comparaison de la sculpture ornementale gothique avec la sculpture française de même époque. Des documents historiques, textes écrits ou inscriptions, lui permettent maintenant de dater plus exactement deux tombes en bronze de Magdebourg, un monument funéraire de Brunswick, des statues du portail de la cathédrale de Münster (*Zur Geschichte der deutschen Bildwerke des XIII. Jahrh.*, col. 369-380 et 4 fig.).



Croix émaillée de la collection Schnütgen, XIVe siècle.

L'ART FLAMAND ET HOLLANDAIS, janvier et février, 1907.

On conserve au musée néerlandais d'Amsterdam des statuettes de laiton bien connues, où l'on a cru voir les effigies de princes bourguignons. M. F. Schmidt-Degener y a reconnu deux groupes distincts, l'un paraît dessiné sous l'influence de Claus Sluter, le second aurait été conçu par Jean Van Eyck. Cette dernière et sensationnelle attribution repose sur l'étude des détails et le rapprochement avec des œuvres du maître. En outre, sept des neuf prétendus personnages princiers ne seraient autres que les figures symboliques des *Vertus*.

M. E. Male, dans son ouvrage important, l'*Art religieux du XIIIe siècle*, dont nous avons

parlé en son temps, a étudié l'iconographie des *Vertus* depuis le Ve jusqu'au XIVe siècle. M. F. S.-D. nous donne une suite de cette étude pour le XVe siècle.

Il nous décrit d'abord une tapisserie superbe du XVe siècle représentant une *Psychomachie*, c'est-à-dire une bataille des Vertus et des Vices, qui se déroule au pied de la croix et autour d'eux un jeune chevalier monté sur une licorne. Il est entouré de sept vierges (les Vertus) et subit l'assaut de sept femmes qui sont les Vices. L'auteur établit un parallèle entre ces figures symboliques et les Vertus de Van Eyck.

Celui-ci a choisi pour ses personnages des costumes s'harmonisant avec le caractère des Vertus, tout comme on le voit dans le curieux poème : *Le parement des Dames*, du chroniqueur Olivier de la Marche. Mais, en outre, il exprime le caractère de chaque Vertu de façon merveilleuse, par la pose, le geste, l'expression du visage. Ce qui jusqu'ici était suggéré par les emblèmes, se trouve, chez Van Eyck, incarné dans la figure même.

Quelle fut la destination de nos curieuses statuettes, les sept vertus et les trois autres personnages? M. Destrée croit qu'elles ont été faites pour orner un tombeau, peut-être celui de Louis de Male, selon l'avis de M. Schmitz-Degener; et quant au fondeur, ce serait Jacques de Gerines de Bruxelles. Voici comment l'érudit critique résume son hypothèse :

« Peu avant 1433, Philippe (de Bourgogne) commanda l'érection d'un tombeau pour Louis de Mâle et pour la fille de ce dernier, Marguerite de Flandre. Un premier projet reçoit un commencement d'exécution. Jean Van Eyck dessine les *Sept Vertus*, qui devront tenir la place des pleurants, et Jacques de Gérines les exécute en laiton. Surviennent les événements politiques de 1433; Philippe veut s'imposer « ad oculos » à Amsterdam. En même temps il prend la résolution de changer le tombeau simple projeté à Lille en monument dynastique. Les *Sept Vertus*, désaffectées par cette mesure, sont utilisées pour la démonstration à Amsterdam. Mêlées à trois autres statuettes d'origines différentes, mais exécutées également pour Jacques de Gérines, elles ont été placées, baptisées comme comtesses de Hollande à l'hôtel-de-ville à Amsterdam. »

La belle étude de M. S.-D. se termine par des remarques sur le mysticisme de Jean Van Eyck, à l'encontre de l'idée que l'on s'est faite de son prétendu réalisme.

L. C.

ARQUITECTURA E CONSTRUCION.

Cette belle revue technique espagnole contient un fort intéressant article de M. Léon M. Cabello y Lapiedra sur La Magistral d'Alcala de Hencores et sa restauration par l'auteur de l'article, technicien éminent; travail de restauration fortement étudié par ce maître éminent, qui peut être présenté comme un modèle de l'espèce.

Il s'agit d'un édifice de la fin du XVe siècle (1479-1495), un des plus beaux spécimens du style gothique espagnol de la dernière époque : vaisseau d'une venue, à trois nefs sous un seul comble, les nefs latérales épaulant la centrale; plan régulier, avec abside à trois pans, simple déambulatoire, avec sept travées voûtées alternativement sur carré et sur triangle, transept non saillant, voûtes en étoile sur la croisée, en liernes et tiercerons sur la nef et les croisillons, en simple croisée d'ogives sur les bas-côtés, le tout d'une allure svelte et élégante.

L. C.

BULLETIN DES MÉTIERS D'ART.

Cet excellent et vivant périodique se distingue par la beauté et le caractère pratique de ses illustrations et par un choix varié d'articles souvent fort intéressants, bien adaptés au monde d'esthètes, d'artistes et d'artisans auquel il s'adresse.

Signalons dans le nummméro de mars un intéressant article de M. C. Billau sur la *broderie*.

L. C.

AVIS. — A céder la collection entière de la *Revue de l'Art chrétien*, depuis sa naissance sous l'Empire en 1857; les 32 premiers volumes en ½ reliure, le reste en livraisons.

S'adresser au bureau de la *Revue de l'Art chrétien*, rue du Metz, 41, Lille.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

* Couyba (M.). — Monuments historiques Inventaire des objets mobiliers. N° 344 (annexe). *Chambre des Députés.* Annexe au rapport... *Budget général de l'exercice 1907...* IIe section. *Service des Beaux-Arts.* In-4° de 266 pp. Paris, Mottéroz, 1906.

Durand (G.). — L'architecture religieuse et civile en Picardie. — Ollivier, Cayeux-sur-Mer, 1906.

* Lefèvre (E.). — Le tympan sculpté de l'église Saint-Pierre d'Étampes. — Broch. Étampes, 1907.

Les Lannoy, Folleville et l'art italien dans le nord de la France. — Delesques, Caen, 1906.

* Leuridan (Th.). — Armorial des Papes. *Étude iconographique.* — Broch. in 8°. Lefebvre, Lille, 1907.

Martin (H.). — Les miniaturistes français. — In-8° de 246 pp., 35 pl., Paris, Henri Declerc, 1906.

Martin (J.). — L'église cathédrale Saint-Vincent de Chalon-sur-Saône. — Bertrand, Chalon-sur-Saône, 1906.

* Peyre (R.). — Padoue et Verone. — In-4° illustré. Laurens, Paris, 1907. (V. page 43).

* Quarré-Reybourbon (L.). — Effiat et Aigueperse. — Lille, Danel, 1906.

Reymond (M.). — Verrocchio. — Librairie de l'Art ancien et moderne, Paris, 1906.

Rolland (R.). — Michel Ange. — Librairie de l'Art ancien et moderne, Paris, 1906.

* Soyer (Éd.). — Le Puy Notre-Dame — In-4° de 120 pp. en chromotypie. Amiens, Yvert, 1906.

* Tausin (H.). — Dictionnaire de devises ecclésiastiques. — In-8° de 322 pp. Lechevalier, Paris, 1905.

Allemagne.

Bergner (H.). — Handbuch der burgerliche Kunstaltertumer in Deutschland. — 2 vol. 790 fig. In-8°, Leipzig, Seemann, 1906. Prix : 18 M.

Blume (Th.). — Der Hildesheimer Silberfund. — In-8°, 46 fig. Hildesheim, Lax, 1906. Prix : 2 M.

Bogner (H.). — Die Grundrissdispositionen der zweischiffigen Zentralbauten von der aeltesten Zeit bis zur Mitte des 9 Jahrhr. — Heitz. Strasbourg, 1906.

Buerck (P.). — Reise nach Rom. — 50 dessins à la plume. Grote, Berlin, 1906. Pr. 20 M.

Clemen (Paul). — Die Kunstdenkmaeler der Rheinprovinz L. Schwann, Düsseldorf, 1907

Le même. — Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande. — L. Schwann, Düsseldorf, 1907.

Die Bibel in der Kunst. — Verlag Kirchheim & Co. Mainz, 1906. Prix : 30 M.

Ebe (Gust.). — Abriss der Kunstgeschichte des Altertums. — L Schwann, Düsseldorf, 1907.

Effmann (W.). — Die St. Quirinuskirche zu Neuss. L. Schwann, Düsseldorf, 1907.

Goldmann (K.). — Die Ravennatischen Sarkophage. — Heitz, Strasbourg, 1906.

Graevenitz (G.). — Gattamelata u. Colleoni u. ihre Beziehungen zur Kunst. — Seemann, Leipzig, 1906.

Hadeln (D.). — Die wichtigsten Darstellungsformen des hl. Sebastian in der italienischen Malerei bis zum Ausgang des Quattrocento. — Heitz, Strasbourg, 1906.

Holtmeyer (A.). — Cistercienserkirchen Thuringens. — 407 p., 117 fig. G. Fischer, Iéna, 1906. Pr. 8 M.

Humann (G.). — Die Kunstwerke der Munsterkirche zu Essen. — L. Schwann, Düsseldorf, 1907.

Jäger (Dr J.). — Die Klosterkirche zu Ebrach. — 127 fig. plans et détails. Oskar Stahel, Würzburg, 1906. Pr. 13 M.

Keller (L.). — Die Heilige Zahlen und die Symbolik der Katakomben. — In 8°, Weidmann, Berlin.

Keppler (Mgr P. W. von). — Aus Kunst und Leben. — 312 pp., Herder, Fribourg, 1906. Prix : 5 M.

Leisching (E.). — Die Bildnis-Miniatur in Oesterreich von 1750 bis 1850, mit 57 Abbildungen im Text. — Artaria, Vienne, 1906.

Luthmer (J.). — Die Bau und Kunstdenkmaeler des Rheingaues. — Keller : Frankfort, 1906.

Michaelis (A.). — Die archaeologischen Entdeckungen des 19 Jahrh. — Gr. in-8°. Seeman, Leipzig, 1906.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

* Palestine et Syrie. — In-12 de 420 pp., 20 cartes, 22 pl. Baedecker, Leipzig, 1906.

Popp (Dr J.). — Kultur und Katholizismus. — Edw. von Steinle. — Eine Charakteristik seiner Persönlichkeit und Kunst.

Kirchheim in Mainz, 1906. Pr. 1 M. 50.

Rooses (M.). — Jordaens Leben und Werke. — Union, Stuttgart, 1906.

Roth (V.). — Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen. — Heitz, Strasbourg, 1906.

Sig (L.). — Das Geistliche Schauspiel in Elsasze. — Le Roux et Cie, Strasbourg, 1906.

Steinmann (E.). — Das Geheimnis der Medici Graeber Michelangelos. — Hiersemann, Leipzig, 1906.

Weber (A.). — Die römische Katakomben. — 3e édition, in-8° de 207 pp., 225 fig. Fr. Pustet, Regensburg, 1906. Pr. 2 M.

Angleterre.

Blake (W.). — Illustrations of the Book of Job. — Introduction par Bimjon, Londres, Methuen. Pr. 20 sh.

Lethaby (W. R.) — Westminster abbey and the Kings' Craftsmen. — A Study of Mediæval Building. With Photogravures Front spiece and 125 Illustrations, including many Drawings and Diagrams by the Athor. Royal in-8°, 12 s. 6 d. net. Duckworth et C°, 3, Henrietta Street, Covent Garden, W. C. London, 1906. (*Prospectus sur demande.*)

Italie.

Ozzola (L.). — Manuale di Storia dell'arte nell'era cristiana. — Fiorentina, Florence, 1906.

Pasquetti (G.). — L'oratorio musicale in Italia. — Le Monnier, Florence, 1906.

Rusconi (A.). — La villa, il museo e la galleria Borghese. (*Instituto d'arti graf.*). — Bergamo, 1906.

Belgique.

* Delmotte (H.). — Documents d'Art liégeois. — Petit édifice, 6,00. — Croix de ferronnerie, 2,50. *École Saint Luc de Liége.* — Édit. Dessains, Liége.

* La documentation et l'iconographie. (Extrait du *Bulletin de l'Institut international de Bibliographie.*) — 29 à 80 pp. Bruxelles, 1906.

Heins (A.). — Une vue de Gand, peinte par Hubert Van Eyck. — In-8° de 60 pp., nombreuses illustrations. Gand, N. Heins, 1907.

Chronique. SOMMAIRE : MONUMENTS ANCIENS : Aix, Vendôme, Château-Renault, Chinon, Anvers, Bruges, Aerschot, Ypres. — ŒUVRES NOUVELLES : Église Saint-Laurent à Rome, Vitrail à Gand, Musée à Bruges. — FOUILLES ET DÉCOUVERTES EN 1906 : Égypte, Italie, Autriche, Afrique, Asie-Mineure, France. — ART PUBLIC : Institut international, Architecture moderne, Protection des Antiquités et Œuvres d'art en Italie. — JEAN BETHUNE ET JULES HELBIG. — VARIA. — NÉCROLOGIE : Auguste Van Assche ; l'abbé Marsaux.

Monuments anciens.

AIX. — Le Conseil municipal vient d'émettre un vœu qui n'intéresse pas seulement l'antique cité provençale, mais qui peut être formulé aussi aujourd'hui par un grand nombre de villes de France. Il s'agit de la situation faite par la loi de séparation à des édifices comme les évêchés et les séminaires et aux ouvrages d'art qu'ils renferment. Ils se trouvent provisoirement compris dans la liste des immeubles placés sous séquestre. Mais que deviendront-ils ? Qui en aura la garde et l'entretien ? Où iront les meubles et les tableaux ?

La ville d'Aix s'est d'autant plus vite émue, que son archevêché est un beau monument : la chapelle date du XVe siècle ; les appartements privés sont tendus de tapisseries de l'époque de Louis XIII et de Gobelins représentant l'histoire de *Don Quichotte*, d'après les cartons de Natoire, de Besnier et d'Oudry ; enfin, les archives et la bibliothèque sont riches en documents précieux, notamment en livres de chœur enluminés. Le séminaire, de son côté, possède une *Visitation* de Puget, des portraits de Vanloo, des manuscrits parmi lesquels figure la *Bible de Constance*. Le Conseil municipal a pensé qu'il était de son devoir d'assurer tout de suite à la ville d'Aix la conservation de ses richesses traditionnelles, et il s'adresse dès aujourd'hui aux pouvoirs publics.

Ce qu'il demande, c'est d'abord que l'archevêché soit tout entier, avec ce qu'il contient, classé comme monument historique. C'est évidemment la seule méthode pour procurer à l'édifice et aux œuvres d'art dont il est orné la protection de la loi contre les hasards de l'avenir et l'aide de l'État quand des réparations seront nécessaires. Si l'archevêché doit un jour recevoir une affectation quelconque, il sera en tout cas classé. S'il n'en reçoit aucune, il pourrait devenir un musée et rester accessible au public comme il l'a été jusqu'à ces derniers temps. Le ministère des Cultes a paru lui-même prévoir une solution de ce genre : c'est celle qui répondrait le mieux au sentiment du public et à l'intérêt du patrimoine d'art de nos provinces.

(Chronique des Arts.)

***

Vendôme. — Des protestations s'étant élevées contre un commencement de démolition du cloître du monastère de la Trinité où est installée une caserne, le sous-secrétariat d'État des Beaux-Arts a fait publier la note suivante :

« L'opinion publique a paru craindre que des modifications fussent apportées à divers édifices affectés à l'Administration militaire, qui présentent un intérêt historique ou artistique.

« A la suite d'une démarche faite par M. Dujardin-Beaumetz, sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts, auprès du général Picquart, ministre de la Guerre, celui-ci a désigné un de ses officiers d'ordonnance pour déterminer d'une façon plus précise quelles sont les parties des monuments dépendant du département de la Guerre qui sont déjà classés comme monuments historiques, et pour dresser la liste des autres édifices affectés à ce département qu'il y a lieu de placer aussi — en totalité ou en partie — sous la protection de la loi du 30 mars 1887. Il fallait éviter, en effet, que des démolitions, quelquefois hâtives, pussent être effectuées dans des bâtiments non encore classés.

« L'entente est complète entre les deux services, et la sauvegarde des monuments historiques compris dans les zones militaires est dès maintenant assurée. »

***

Château-Renault. — Un incendie a détruit récemment, le château historique de cette ville On a pu à grand'peine sauver quelques tableaux et les archives.

Le château avait été fondé au XIe siècle. Il fut incendié en 1140 par Sulpice II d'Amboise et réédifié par Thibaut de Champagne. Les constructions actuelles formaient un assemblage de styles divers où dominaient ceux des XVe et XVIIIe siècles.

***

Chinon. — La tour historique de Saint-Jacques s'est écroulée le 28 décembre 1906.

***

Anvers : Le dégagement de la cathédrale. — On s'occupe beaucoup de nos jours de dégager nos anciens monuments d'annexes parasites qui cachent leur beauté. Ce sont surtout les chevets des églises, dont l'aspect a été gâté par ces odieuses ajoutes. On vient de mettre à dé-

couvert le superbe chevet de Notre-Dame à Tournai ; on achève de dégarnir celui de Ste-Gudule à Bruxelles ; depuis quelque temps déjà celui de St-Pierre à Louvain est débarrassé des masures qui l'enserraient ; on projette depuis longtemps d'en faire autant pour celui de Notre-Dame d'Anvers.

A ce propos, un érudit de marque, M. Fern. Donnet, a entrepris de faire l'histoire de ces encombrantes superfétations. Il est curieux de constater, qu'il ne s'agit pas ici d'un abus moderne, mais d'une pratique séculaire, remontant jusqu'au moyen âge.

Dès la seconde moitié du XVe siècle, il est question d'échoppes adossées contre les murailles de la cathédrale d'Anvers. Ailleurs les Fabriques d'églises bâtissaient de petites maisons pour y loger des boutiquiers qui y vendaient des objets de piété. Tel fut le cas pour l'église St-Jacques de la même ville. A partir de 1482, les constructions se multiplient autour de la cathédrale ; elles finirent par former une ceinture complète entourant l'église. Ce n'étaient d'ailleurs que des boutiques basses et sans étage, abritées entre les contreforts.

A partir du XVIe siècle, chaque année apporte un complément à l'œuvre de l'investissement de Notre-Dame, principalement du côté du chœur. Dès 1520, les boutiques deviennent plus grandes, ce sont des maisons, avec greniers et caves. A l'époque moderne, l'abus va aux excès exorbitants, au point que les maisons greffées au monument, non seulement abolissent sa beauté, mais encore encombrent ses abords et étranglent la circulation des rues.

M. Donnet, fouillant des documents d'archives, suit pas à pas, à travers les siècles, la marche de ce fléau, et met au jour une multitude de renseignements tres curieux au point de vue de l'histoire locale. Abordant l'époque moderne, il nous montre les Fabriciens de Notre-Dame attentifs à racheter, aussitôt passée la tourmente révolutionnaire, les immeubles dont l'église avait été dépossédée. Ces acquisitions se suivirent dès l'année 1816, et dès ce moment la préoccupation existait, tant de la part de l'église que du collège échevinal, de préparer le dégagement du chevet de la cathédrale. Actuellement la Fabrique est redevenue propriétaire de quinze maisons, d'une superficie de près de 3000^{m2} ; et la Ville en possède neuf, mesurant 500^{m2}.

Deux de ces maisons ont été démolies déjà depuis 1867, d'autres en 1874 et en 1875. En 1895 on conçut un projet de dégagement général ; la dépense a été évaluée à deux millions et demi, somme qu'on se proposait de réunir par le moyen de loteries. L'adhésion du Gouvernement manque encore pour sa réalisation. En ce moment même, quelques nouveaux efforts s'accusent vers la réalisation de ce beau rêve ; ne désespérons de rien.

***

M. Donnet, en terminant, émet son avis sur le côté esthétique du projet, et nous ne pouvons que l'approuver : « il ne faut pas hésiter à dégager Notre-Dame, mais il faut soigneusement éviter de l'isoler ».

« Rien n'est plus funeste pour les monuments ogivaux que l'isolement au milieu de grandes étendues de terrain. Presque tous ceux-ci étaient édifiés au sein de cités d'une étendue fort restreinte, dans lesquelles les maisons, faute de place, se pressaient les unes contre les autres. Les rues, en général étroites et d'un tracé irrégulier, ne permettaient pas d'apercevoir à longue distance les monuments auxquels elles conduisaient. »

« Les architectes de l'époque ogivale, les maîtres d'œuvre d'antan n'étaient pas seulement des hommes de métier expérimentés, mais encore de véritables artistes. Ils tenaient avant tout compte de la situation dans laquelle devait s'élever le bâtiment dont la construction leur était confiée. Ils n'oubliaient pas que les lignes architectoniques de leur œuvre devaient être conçues du manière à donner entière satisfaction au spectateur, qui ne pouvaient profiter que d'un recul fort restreint pour considérer l'ensemble du bâtiment. Ils dressaient donc leurs plans en conséquence, et ils exécutaient non seulement un travail d'architecte ou de technicien, mais encore une œuvre d'artiste et d'esthète »

Pour conclure, M. Donnet voudrait voir disparaître les maisons dénuées de tout caractère qui, rue de l'Aqueduc, place Verte, rue Saint-Pierre, Marché au Lait et Marché au Linge, entourent l'église. Par contre, il considérerait comme une faute grave d'élargir davantage les rues de l'Aqueduc et de la Meuse, ou d'ordonner la démolition des deux petits blocs de maisons qui forment le triangle entre le Marché-au-Lait, la rue Saint-Pierre et la rue du Jambon, d'une part, et qui, d'autre part, s'élèvent entre le Marché au Lait et Marché au Linge.

Il importe d'ailleurs de sauvegarder la régularité qui est le mérite particulier (pas transcendant) de la Place Verte. On ne pourrait donc faire disparaître, sans les remplacer, les maisons qui forment un des côtés de cette place. On pourrait démolir les vétustes masures, et les remplacer par des constructions peu développées en hauteur, en harmonie de style avec l'église, et peut-être affectées au service de celle-ci. La cure devrait être démolie et reconstruite sur le même emplacement, mais sur un terrain nivelé ; la rue St-Pierre devrait être élargie.

L. C.

***

Bruges. — Plusieurs restaurations sont à l'ordre du jour. Il convient de citer notamment celle du bloc récemment acquis par la ville, place des Tanneurs, Petit-Marché-aux-Poissons. Il s'agit de deux immeubles des plus intéressants de la ville : l'un, le pittoresque cabaret *Het Dreveken*, couronné de la svelte tourelle; l'autre, la maison Mestdagh, célèbre par sa délicieuse façade donnant sur le quai du Rosaire et qui fait partie intégrante de ce site enchanteur. La restauration de cet immeuble historique comporte le rétablissement et la mise en valeur de nombreux détails, compromis par l'usure.

***

Aerschot. — Au cours des travaux de restauration de l'église Notre-Dame, on a mis à jour des peintures murales de grand intérêt et surtout des matériaux d'une coloration mordorée qui donne à l'intérieur de l'église un aspect superbe.

La *Commission royale des monuments* a visité récemment les travaux et s'est déclarée très satisfaite de la marche de l'entreprise. Elle a recommandé de continuer le dérochage avec le plus grand soin.

Il est question de déplacer l'entrée monumentale du chœur, qui ne permet pas aux fidèles de suivre le prêtre officiant pendant la messe. Cet inconvénient est si sérieux que le clergé n'utilise généralement que les autels latéraux pour les diverses cérémonies du culte.

***

Ypres. — Une restauration de la Halle, l'édifice civil le plus considérable de la Belgique, vient d'être décidée. La *Commission royale des monuments* a approuvé le remarquable projet fait par l'architecte J. Coomans et qui comporte une série de travaux à exécuter à l'aile droite — l'Hôtel de ville et le *Nieuwwerk*, — et au beffroi, ainsi qu'aux tourelles qui couronnent ce majestueux monument.

On a mis en élaboration des projets pour la restauration de la collégiale Saint-Martin, un magnifique édifice du moyen âge, qui contient des parties toutes remarquables datant du XIIIe siècle.

Enfin, les travaux de restauration de l'ancienne abbaye de Saint-Martin, pour lesquels M. Coomans a dressé des plans ayant nécessité de longues études et de multiples recherches comportant le rétablissement complet de cette construction dans le style du XIIIe siècle.

Œuvres Nouvelles.

Rome. — Les travaux de la nouvelle église au quartier St-Laurent avancent rapidement et l'on peut se faire une idée du monument en style roman lombard, construit d'après les plans de l'architecte W. Strocchi. Les piliers formés de faisceaux de sveltes colonnettes sont déjà construits, de même que le gros œuvre des murs.

Les voûtes seront, hélas ! formées de ce que l'on appelle *camera-canna*, sorte de plafonnage composé de roseaux et de plâtre qui simuleront des voûtes en maçonnerie (ce qui n'est pas lombard du tout).

Les piliers donnent une grande légèreté à la montée des nefs vers le ciel, effet qu'augmente encore l'étroitesse relative de la nef par rapport à sa hauteur. Le jour viendra surtout de la grande rosace de la façade.

La maçonnerie est exécutée en briques plates très dures, en mortier de ciment et de pouzzolane. Les fondations atteignent le bon terrain inférieur à travers une couche de mauvais terrain de 15 mètres d'épaisseur. La hauteur de la nef sous la voûte n'est que de 17 mètres.

L'on peut se rendre compte du bien spirituel que la nouvelle paroisse est appelée à considérer la grande place non pavée et au sol inégal qui est attenante à l'église et qu'entourent de vastes maisons d'aspect délabré, quoique récentes. Une population misérable, des enfants d'aspect sauvage, grouillent dans ce milieu, où l'église nouvelle sera un centre de civilisation et de moralisation.

***

Gand. — On vient de placer a la cathédrale un nouveau vitrail dans la chapelle de St-Sébastien.

Dans la partie supérieure trône Dieu le Père bénissant et au centre Notre-Seigneur, plaçant la couronne au front de sa divine Mère entourée d'anges.

Dans la partie inférieure les apôtres en extase entourent le tombeau de Marie couvert de fleurs.

Le sujet rappelle ici le fameux tableau du Pérugin. Latéralement se trouvent S. Sébastien et S. Bavon. Trois tableautins forment bordure : la Présentation de Marie au Temple, l'Adoration des Mages et la Purification.

Le vitrail sort des ateliers de M. J. Casier et leur fait honneur tant par l'heureuse conception du sujet que par la maîtrise de l'exécution.

***

Bruges. — On projette de construire un musée d'art industriel qu'on installerait dans un des pittoresques bâtiments de la place van Eyck, et une École supérieure pour le travail de la dentelle qui est, comme on sait, une des industries principales de Bruges. Des sommes importantes sont prévues dans le budget de 1907 pour ces deux fondations

Fouilles et découvertes en 1906.

L'ANNÉE écoulée aura été fertile, au point de vue de l'archéologie chrétienne, par les nombreuses explorations faites en différents points du globe.

***

Égypte. Ville-Menas. — Il a été question dans notre livraison de novembre dernier du déblaiement des sanctuaires de Saint-Menas, et notre collaborateur M. le professeur R. Maere nous promet d'y revenir. Disons ici en passant que les découvertes faites au cours de l'année écoulée par M. Kaufmann sont, après celles de Rossi dans les catacombes de Rome, les plus importantes qui aient jamais été faites au point de vue de l'antiquité chrétienne (1).

***

Italie, Rome. — Les fouilles dans les catacombes ont été continuées au cimetière de Priscille à la Via Salaria. On y a découvert de nombreuses et très anciennes inscriptions portant le nom de Pierre, une invocation à Saint-Pierre et une peinture du IVe siècle, représentant le Christ donnant la loi au prince des apôtres.

Ces découvertes sont de la plus haute importance au point de vue des preuves qu'elles apportent à l'apostolat de S. Pierre à Rome.

S. G. Mgr Van den Branden de Reeth, archevêque de Tyr et doyen du chapitre métropolitain, s'est intéressé à cet important travail et à cet effet il a fait parvenir à SS. Pie X un don de 20,000 fr., pour continuer les fouilles.

Au cimetière du pape Damase on a retrouvé un lieu de sépulture au-dessus du sol avec basilique. Une série d'inscriptions chrétiennes provenant du pavement de la chapelle en croix de Monte-Mario a été transportée au musée Latran et à la Galerie des Inscriptions.

1. Voir *Römische Quartalschrift*, 4e livraison 1906.

***

Albano. — Lors de la construction d'une fabrique on a mis au jour un cimetière souterrain comprenant une galerie centrale de 22 m. de longueur, sur laquelle se ramifient quelques couloirs secondaires. Les tombes ont la forme de loculi, et le dispositif est sans aucun doute d'origine chrétienne, peut-être que ces souterrains font partie des catacombes de St-Senator, connues depuis longtemps.

***

Autriche. — Des fouilles systématiques exécutées à Grado sur la *Piazza della corti* ont conduit à des découvertes importantes. Au-dessous de maçonneries romaines, on a rencontré une petite église à une nef avec narthex et abside carrée, et à un niveau supérieur, une grande basilique à trois nefs du commencement du IXe siècle. L'église primitive avait $10^{m},13$ de largeur sur une longueur de $19^{m},02$; le narthex avait une profondeur de $4^{m},75$. Dans ce dernier se trouvaient quantité de tombes et de sarcophages. Les pavements étaient en mosaïque ; des inscriptions s'y trouvaient en quatre endroits différents. Devant l'abside et dans le sol était un tombeau (ayant renfermé des reliques) ; l'autel s'élevait vraisemblablement au-dessus de ce tombeau. Les chapiteaux des colonnes, les débris de la clôture du chœur sont de la fin du Ve siècle.

***

Afrique. — Les fouilles ont été poursuivies dans les *Catacombes d'Hadrumete.* Parmi les trouvailles, il y a à noter une inscription tombale sur marbre d'erbulée : FILI MATRI FE ‖ CERUNE DONAT ‖ TULE IN PACE ; et une inscription peinte sur brique, un sarcophage dont la face supérieure était décorée de mosaïque formant croix : T. E. D, QUI ‖ ET EVASIUS ‖ DOR IN PACE.

A *Thabraka*, les tombes trouvées dans le sol d'une basilique sont décorées de très intéressantes mosaïques. Sur l'une d'elles on remarque la représentation en coupe et en élévation d'une église — *ecclesia mater* — comme l'indique l'inscription qui l'accompagne ; une autre nous montre un scribe assis devant son pupitre, et relatant un *martyrum vita.* D'autres représentations sont symboliques : la colombe et le paon, le monogramme, l'agneau, le poisson, puis des orantes.

Le commandant Guinin a découvert, en mars 1906, une petite basilique à l'Ouest de Bahiret-el-Arneb, à une distance de 26 km. de *Tebessa* ; elle est construite sur le flanc de la colline dite Rouis. Une inscription rappelle les noms de

plusieurs martyrs africains dont les restes furent translatés en cet endroit. Sur une pierre carrée de 0m.50 on lit :

MEMORIA · SANCTÆ MAXIME
don ATTILLÆ · ET · SECUNDÆ

Au-dessus, en relief, un gros monogramme du Christ entouré d'un cercle. Dans l'exergue on lit ce qui suit :

✠ POSITA A D. M. O. PATRE FAUSTINO EPISCOPO URBIS TEBESTINÆ SUB DIE U IDIUM APR (en monogramme) INDICT XIII.

Trois autres inscriptions ont été ajoutées après coup autour du monogramme.

✠ Arkangelus Mikael et Gabriel
mem Oria Sce Bincenti martiris
Sce Crispine martiris.

A *Timgad*, onze églises avaient déjà été retrouvées. Une douzième a été déblayée en 1906 sous la direction de M. A. Ballu en dehors du mur d'enceinte.

***

Asie Mineure. — De nombreuses ruines d'églises ont été étudiées et relevées par Miss G. Lowthian Bell, notamment en Kamytelideir et Korghoz. Comme plan elles rappellent le type syrien ; le chœur y affecte parfois une forme particulière.

Un explorateur suisse, le Dr S. Guyer, a entrepris d'avril à juin dernier un voyage en Asie-Mineure dans le but d'étudier les monuments chrétiens de l'ancienne « Cilicie et Lycaonie » et principalement le problème de la construction des églises, et les questions historiques qui en dépendent. Il y a découvert une église avec transept, nef, et collatéraux voûtés en berceau, type qu'on n'avait rencontré jusqu'ici que dans des monuments romans du Midi de la France. Dans la plaine d'Alaja se trouve une agglomération que M. Guyer considère comme une ville de couvents ; il ne s'y rencontre pas moins de douze églises bien conservées. Il a vu à Meriamlik, sépulcre de Ste Thècle, un ensemble de cryptes ruinées en partie, et qui promet aux chercheurs une riche moisson de découvertes. Nous lirons avec intérêt le récit de l'explorateur, dont la publication est annoncée par la *Neue Züricher Zeitung*.

Ajoutons que M. Fr. Cumont, professeur à l'Université de Gand, va partir incessament pour entreprendre un voyage d'exploration scientifique dans le Nord de la Syrie et en Cilicie où il photografiera les monuments antiques en même temps qu'il s'occupera d'estamper des inscriptions dans différents vilayets.

***

France. — Des fouilles pratiquées autour de la nouvelle cathédrale de Gap ont récemment mis au jour quelques restes de l'ancienne cathédrale édifiée au XIIIe siècle et le caveau funéraire du prévôt Robert du Sauze, décédé en 1521.

Art public.

Institut international. — Le troisième Congrès international d'art public tenu à Liège en 1905 décida la fondation d'un Institut international d'Art public dont les statuts viennent d'être arrêtés ; ses organes exécutifs, Collège international et Conseil permanent, sont constitués. Dans le premier sont représentés officiellement par leurs premiers magistrats soixante capitales et grandes villes d'Europe. Sous la présidence de M. C. van Overbergh, le conseil permanent réunit un grand nombre de personnalités marquantes des arts et belles-lettres de la Belgique.

Le but de l'Institut est triple : poursuivre la diffusion théorique et pratique de l'art public ; réaliser les vœux émis par les congrès internationaux d'art public ; préparer la réunion des congrès internationaux d'art public.

L'Institut aura son Bulletin pour lequel d'éminentes collaborations sont acquises. Un comité de rédaction belge et des correspondants des divers pays d'Europe et d'Amérique ont accepté de collaborer à cette publication.

La *Revue internationale d'art public*, de grand format, aura 80 pages minimum et au moins 8 planches hors texte ; elle sera, par le fait d'être l'organe illustré de l'œuvre de l'Institut, différente des revues existantes, et ainsi ne constituera pas une concurrence ; les correspondances des personnalités étrangères seront publiées dans la langue des originaux et accompagnées de résumés en langue française. Le premier numéro paraîtra incessamment.

Sa Majesté Élisabeth, reine de Roumanie, désirant inaugurer les correspondances, a fait parvenir un article de fond, Frédéric Mistral (France), Stübben (Allemagne), Madme Bumot-Provins (Suisse), Sübert (Autriche) Giuglio Magni (Italie), Lapiedra (Espagne), Dr S. J. H. Cuypers (Hollande), Mad. Elkran (Suède), Hirsch (Luxembourg), Walter Crane et le professeur Waldstein (Grande Bretagne) ont également en

voyé des correspondances illustrées du plus haut intérêt. D'autres collaborations, dont l'énumération serait trop longue, sont promises.

*
* *

Architecture moderne. — M. Dumont Wilden, dans *Les Arts de la vie*, fait ressortir avec raison que l'architecture monumentale moderne porte les stigmates de notre culture mercantile et capitaliste. Il aurait pu étendre cette appréciation à l'architecture privée ; n'est-ce pas la spéculation immobiliaire qui a créé notre type compliqué, prétentieux, confortable, et stéréotypé de maison à cage, et enfanté la monotonie de nos rues ?

« Elle ne répond pas, ajoute-t-il, à cet idéal du simili, l'architecture nouvelle que certains maîtres constructeurs traditionnalistes ont voulu créer en appliquant aux besoins modernes les vieux styles du pays, en les renouvelant avec une prudence pieuse. Mais cet art honnête et simple, encore qu'il ne manque pas d'une certaine richesse colorée, bien faite pour plaire aux instincts ataviques de la nation de Rubens, est, au fond, la plus antipathique au goût financier. Instinctivement l'homme d'argent ne veut dépendre que de lui-même, il n'a point le respect du passé ; il n'est pas une unité dans sa race, il est un citoyen du monde. Les mystérieux frissons qu'un art issu de la terre où gisent nos morts propage dans notre cœur et jusqu'aux tréfonds les plus profonds et les plus essentiels de notre être, il les ignore. »

L'auteur passe en revue les grands travaux d'embellissement projetés à Bruxelles :

« Les transformations feront de cette vieille cité brabançonne, populaire, savoureuse et un peu mesquine, l'archétype de la ville des banquiers... La ville entière, du moins la ville d'autrefois, sera transformée en un manière de cité banale, tandis que les habitants iront transporter leurs demeures à l'extrémité des faubourgs ou de la banlieue... »

Cela fait plaisir d'entendre le bon sens s'exprimer en beau langage !...

*
* *

Protection des Antiquités et Œuvres d'art en Italie. — Un projet de loi pour la protection des antiquités et des œuvres d'art vient d'être déposé devant la Chambre italienne.

La loi nouvelle proclame la supériorité — en matière de propriété artistique — du droit de l'État sur celui du particulier.

Déjà l'édit du cardinal Pacca, du 7 avril 1820, interdisait non seulement de transporter les objets d'art des provinces pontificales à l'étranger, mais encore de Rome dans les provinces elles-mêmes sans en avoir obtenu préalablement l'autorisation.

Le nouveau projet de loi s'applique à toutes les choses meubles et immeubles qui présentent un intérêt historique, archéologique ou artistique, à l'exclusion des édifices et objets d'art dont l'exécution ne remonte pas à plus de cinquante ans ; toutes ces choses sont inaliénables quand elles appartiennent à l'État, aux communes, aux provinces, aux fabriques, aux confréries, aux associations ecclésiastiques ; mais la vente ou l'échange entre ces diverses personnalités légales en est autorisée sous la surveillance de l'État.

Les syndics, les présidents des députations provinciales, les présidents des conseils de fabrique, les curés et recteurs des paroisses et les administrateurs des associations possédant ou jouissant des œuvres devront en remettre la liste détaillée au ministère de l'Instruction publique. De telle sorte, un catalogue général de la richesse artistique de la nation sera rendu possible.

La mutation de propriété des antiquités et œuvres d'art ne pourra être faite sans en avertir au préalable le ministère de l'Instruction publique. Le gouvernement aura un droit de préemption sur ces objets, et pourra les acquérir au prix fixé dans un contrat d'aliénation. L'exportation en est naturellement interdite et le gouvernement en peut faire l'achat.

(Le Temps.)

Jean Bethune et Jules Helbig.

MONSIEUR Godefroy Kurth consacre dans les *Archives belges* à la *Vie de J. Bethune* un article où son admiration pour Bethune et son affection personnelle pour Helbig s'associent éloquemment dans l'éloge des deux artistes, qui furent étroitement unis d'une belle amitié durant leur longue carrière. C'est une trop belle page pour que nous en privions nos lecteurs.

Le baron Jean-Baptiste Bethune (1821-1894) est une des plus attachantes figures de notre histoire contemporaine. Fils d'une grande famille courtraisienne, il sent s'éveiller en lui la vocation artistique à la voix de Montalembert, auquel il avait servi de *cicerone* à travers les monuments de sa ville natale, et il consacre sa vie à la restauration de l'art chrétien. Il est tour à tour architecte, peintre, verrier, ciseleur, orfèvre ; il exerce à peu près tous les arts plastiques, avec l'ambition de les faire servir tous à la beauté de la maison de Dieu. Il devient chef d'école, il se voit entouré d'une légion de disciples qui le vénèrent et le suivent avec fidélité, il couvre la Belgique des produits de son art, il perpétue et popularise son influence par la création des écoles de Saint-Luc, et, sous le

nom familier de maître Jean que lui donnent ses admirateurs et ses amis, il est, pendant de longues années, le président, le patriarche, pour mieux dire, de cette florissante corporation d'architectes, d'artistes et d'archéologues qui s'appelle la gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc. Humble et doux de cœur, mortifié et pauvre au milieu de la richesse, travaillant exclusivement pour la gloire de l'Église, il donne dans le monde le spectacle des vertus d'un saint, et, au terme d'une longue carrière où les épreuves les plus amères ne lui ont pas été épargnées, il descend au tombeau dans le rayonnement d'une gloire qui ne fera que grandir avec les années.

C'est la vie de ce noble artiste et de ce grand homme de bien qui nous est racontée dans ce livre par quelqu'un qui l'a bien connu et beaucoup aimé. Je ne connais pas de plus belle amitié que celle qui unissait Jules Helbig à maître Jean Bethune. Elle reposait sur la communauté de deux amours : celui de l'Église catholique et celui de l'art chrétien. De la part d'Helbig, elle s'accompagnait d'un sentiment de vénération profonde ; son ami lui faisait l'impression de toute la perfection morale dont l'homme est capable ici-bas, et quand il parlait de lui, c'était vraiment de toute l'abondance du cœur. Un souvenir auquel, dans ses dernières années, il revenait avec prédilection, c'était celui d'un voyage d'Italie et de Sicile qu'ils entreprirent ensemble en 1871, pour y faire, dans les sanctuaires les plus anciens, les études préparatoires à la restauration des grandes mosaïques de l'octogone d'Aix-la-Chapelle, qui venait d'être confiée à maître Jean. Ils passèrent tout l'été sous le ciel du Midi, indifférents aux ardeurs du soleil, travaillant sans relâche des semaines entières, et se faisant enfermer dans les églises depuis l'office du matin jusqu'à la chute du jour, pour poursuivre dans le silence et dans la solitude les croquis commencés.

Notre narrateur s'émeut au souvenir de ces journées, sanctifiées par de nobles labeurs sous le regard de Dieu seul : « Comment ne pas vous donner un souvenir, heures inoubliables où, dans le calme, la fraîcheur et le « mystère du saint lieu, tout parfumé encore de l'encens « du sacrifice matinal, travaillant côte à côte, nous mettions notre âme en communication intime avec celle « des maîtres mosaïstes, des peintres verriers et des « artistes de ces admirables fresques qui vivent et qui « vibrent encore sur les murs des sanctuaires ! Les heures « passaient ainsi, délicieuses, pour nous qui cherchions à « nous pénétrer de la foi, de l'esprit, du génie des anciens « maîtres, dans un silence que nous n'osions interrompre nous-mêmes, et lorsque, vers la soirée, nous entendions, au fond du porche, la clef du sacristain grinçant « dans la serrure, elle nous réveillait comme d'un rêve « qui nous avait transportés au temps des œuvres que « nous avions sous les yeux. » (P. 208.)

J'ai tenu à citer ces quelques lignes pour permettre au lecteur de juger ce que j'appellerai l'accent du livre. Maître Jean y revit avec toute la beauté de son caractère d'homme et de sa nature d'artiste, évoqué, ressuscité pour ainsi dire, par celui qui était, de tous les survivants, le mieux fait pour retracer de lui une fidèle et vivante image. Aidé de tous les documents mis à sa disposition par les enfants du défunt, pouvant, presque à chaque page, parler d'après ses souvenirs personnels, écrivant sous la dictée d'une amitié à laquelle la mort avait donné un caractère pour ainsi dire religieux, Helbig a mis dans la biographie de maître Jean le meilleur de son âme, et ce livre est peut-être le plus beau qui soit sorti de sa plume.

. . . . . .

Ai-je besoin d'ailleurs de le dire ? Le narrateur n'a pas assez de recul pour pouvoir se flatter d'avoir marqué d'une manière définitive la place de son ami dans l'histoire de notre art national, et pour formuler sur lui le jugement de la postérité. C'est à celle-ci qu'il appartiendra de dire ce qu'il faut penser de la géniale entreprise du baron Bethune, quels en sont les résultats définitifs et les parties discutables, quel avenir lui est réservé, quelles lacunes ou quelles imperfections on pourrait constater dans sa conception de l'art chrétien, Helbig, lui, ne nous fournit à ce sujet que des données incomplètes dans le chapitre X, intitulé : *Ses principes en matière d'art*. Et il faut reconnaître, tout au moins, qu'on ne pouvait guère lui demander autre chose qu'un exposé des idées qui lui étaient communes avec le créateur des écoles Saint-Luc.

Tel qu'il est, l'ouvrage que je présente au lecteur peut être appelé un monument funèbre érigé par la main de l'amitié sur le tombeau d'un artiste chrétien. Il fera vivre le nom des deux amis dans la fraternelle auréole d'une gloire pure et sereine. Il restera dans notre littérature comme une page importante de l'histoire de l'art national, j'allais dire aussi comme un document d'hagiographie moderne. Et je me persuade que les générations qui viendront après nous ne seront pas insensibles au parfum de ces pages émues, tracées au seuil de la mort par un biographe octogénaire, qui n'attendait que l'achèvement de son œuvre pour aller rejoindre son ami dans la beauté des sanctuaires éternels.

G. Kurth.

Varia.

Le collectionneur américain Pierpont-Morgan a acquis récemment, à Paris, annonce-t-on, un livre d'esquisses d'un artiste du XIVe siècle, qui est comme le pendant du célèbre album de Villard de Honnecourt que possède la Bibliothèque Nationale. Il se compose de six petits panneaux de buis sur lesquels sont dessinés successivement à la pointe d'argent une *Madone assise tenant l'Enfant ;* des têtes et bustes de quatre personnages, et au-dessous un jeune roi et une dame ; une tête de Christ vue de face, quatre autres études de têtes, et un bal masqué ; puis, un fragment d'une *Adoration des Mages*, et enfin plusieurs études de draperies, un guerrier en armure, des têtes de femmes, etc. Le type de la Madone et de l'Enfant semble indiquer un artiste français, les costumes et les sujets se rapportent à la période de 1370-1390 et à la cour de Charles VI. Le style offre des ressemblances avec celui de André Beauneveu, qui fut, comme on sait, un des miniaturistes de ce roi.

* * *

La *Société des Amis du Louvre* vient de faire don au musée de deux statues très importantes provenant de l'ancienne abbaye de Maubuisson, près Pontoise, détruite à la Révolution. Ce sont les images du roi Charles IV et de la reine Jeanne d'Évreux, sa femme, les seules œuvres subsistantes de Jean de Liége, l'un des plus

célèbres sculpteurs du temps de Charles V. Ces pièces, très intéressantes pour l'histoire de France et pour l'histoire de l'art français, seront exposées ces jours-ci dans les salles de la sculpture du musée du Louvre,

Nécrologie.

Auguste Van Assche.

Le 24 février s'est éteint pieusement le vénéré doyen des architectes gantois, M. A. Van Assche, né dans cette ville, le 4 juillet 1826. Il s'était fait une grande et belle notoriété comme restaurateur d'églises. Docile aux inspirations de Jean Bethune, dont il fut un collaborateur, il devint un spécialiste éminent en matière de réfections monumentales. Il se montra consciencieux et habile dans le relevé des édifices du moyen âge, où il ouvrit la voie aux élèves de l'Ecole de Saint-Luc. Il a publié avec la collaboration de feu Jules Helbig, d'excellentes monographies, et notamment celles de *Notre-Dame de Pamele* à Audenaerde, de *Notre-Dame de Deynze* et de *St-Christophe de Liége*, les trois principaux parmi les nombreux monuments qui furent confiés à son talent, avec l'agrandissement de Ste-Walburge de Furnes, qui fut la dernière de ses œuvres. Parmi ces restaurations, citons les églises de Notre-Dame de Dinant, de St-Gilles à Bruges, d'Hastière en Namurois, de Ste-Catherine à Hoogstraeten, de St-Martin à Hal, de Lisseweghe, de Léau, de Laekem, de Vosselaere, de Mariakerke, de Notre-Dame du Lac à Tirlemont, St-Jacques et Ste-Élisabeth de Gand. On en pourrait citer bien d'autres (1).

Il fut l'auteur d'une série d'églises en bon style chrétien. St-Joseph à Gand, Chératte et Darion (province de Liège) Houdremont et Villers-sur-Lesse (province de Namur) Leerne Ste-Marie (Flandre Orientale), église des Dominicains d'Ostende, chapelle du Couvent de Jette St-Pierre, église de Pervyse, tour Notre-Dame à Verviers. Il dressa également les projets de restauration de maintes autres églises remarquables, en particulier de l'église St-Nicolas de Gand, où l'on vient à ce moment même de dresser l'échafaudage par les premiers travaux. Il a construit les importants châteaux de Schuelen, et de Tilleghem (près Bruges) et restauré ceux de Spontin, de Fallais, et de Liergnon (pays de Namur); on lui doit maints presbytères, Audenarde, Elseghem, Wervicq, Wieze, Quatrecht ; des écoles, des couvents, des hospices à Baarle, à Bruges (Dames St-André), à Braine le Comte (Sœurs Notre-Dame), à Gand (les Sœurs noires), à Petit Sinay, Quatrecht, à St-Denis Westrem, à Sottegem.

A. Van Assche était bibliophile et amateur passionné d'anciennes estampes. Il laisse une riche collection dont une partie a déjà été donnée à la bibliothèque de sa ville natale. Il possédait notamment une rare série d'éditions de l'*Imitation de Jésus Christ.*

Les *Bulletins de la Gilde de St-Thomas et St-Luc*, dont il était un membre dévoué, sont illustrés abondamment de ses dessins.

Van Assche était membre de la *Commission royale des monuments de Belgique*, membre honoraire de l'*Institut royal d'archéologie de Belgique*, Officier de l'Ordre de Léopold, Chevalier de l'Ordre de S. Grégoire-le-Grand, etc.

L. C.

1. Notre-Dame d'Assebrouck, Berchem, Lootenhulle, Lophem, Pervyve, Wervicq (Flandre-Occid.). Bellem, Beveren-Waes, Grammont, Meerendré, Moerbeke-Waes, Moortzeele, Opdorp, Semmersaeke, Schelderode, Scheldewindeke, Sotteghem, Steendorp, Tieghem, Wieze, Wilden, Watervliet (Flandre Occid.). Sommière (Namur). Hannut, Landen, Petit-Sinay, Notre-Dame de Verviers, les Dominicains de Liége (prov. de Liége). Marche (Luxembourg).

Ajoutons la publication des plans de St-Pierre de Saint-Trond, du narthex de St-Barthélemy de Liége, de l'église de Vosselaere, de l'hôpital de la Byloke à Gand ; de l'église des Dominicains à Gand, et celle d'un recueil de meubles anciens.

L'abbé Marsaux.

Nous avons annoncé dans notre dernière livraison la mort de Monsieur Léop. Henri Marsaux, l'érudit curé-doyen de Chambly, devenu chanoine, et depuis 1901 Vicaire-Général du diocèse de Beauvais, décédé à Paris le 11 janvier dernier dans sa soixante-cinquième année. Nous espérons qu'on écrira sa vie, vie toute de piété et d'étude, qui peut être proposée comme modèle au clergé.

Nous n'avons à apprécier ici que l'archéologue; mais chez l'abbé Marsaux, le savant ne faisait qu'un avec le prêtre ; c'est la piété qui le portait à l'étude de l'art chrétien. Ses sympathies allaient naturellement au mobilier liturgique, et à l'iconographie chrétienne, dont ses confrères se désintéressent beaucoup trop. Il affectionnait les beaux sujets de l'iconographie mariale, de l'Immaculée Conception, surtout du mystère eucharistique ; par l'esprit comme par le cœur il se complaisait autour du tabernacle.

Humble autant que distingué, il présentait ses travaux sous forme de modestes notices adressées aux revues, et il voulut bien faire une part de choix à la *Revue de l'Art Chrétien*. Il fut durant vingt années notre correspondant. Il col-

labora au *Bulletin monumental*, aux *Notes d'Art* et aux publications des sociétés archéologiques de sa région: *Académie de l'Oise*, *Société historique de Pontoise*, le *Bulletin religieux du diocèse de Beauvais*, etc., il était correspondant des *Antiquaires de France* et des *Antiquaires de Picardie*. Il suivait avec intérêt les congrès d'archéologie de France et de Belgique ainsi que les congrès eucharistiques.

Sa méthode, précise et scientifique, rappelait celle de feu Mgr Barbier de Montault, ses recherches furent beaucoup moins vastes, mais également pénétrantes et se présentaient sous une forme plus sympathique.

Il débuta par des opuscules sur la Messe de S. Grégoire et sur la Messe de S. Martin. En même temps, dès ses débuts, il consacrait une monographie à sa chère église de Chambly. L'iconographie le séduisit surtout: il l'étudia dans le mobilier ecclésiastique, dans les vitraux, dans les peintures. C'est à ce point de vue qu'il donna à la *Revue de l'Art chrétien* une étude de l'Exposition des Primitifs à Bruges en 1903 (1). Il rendit compte de l'Exposition rétrospective d'Anvers de 1896, au point de vue iconographique et liturgique (2). Dans une visite au Tournaisis avec le *Congrès archéologique* de 1895, une pixyde de l'église d'Antoing lui suggéra une notice sur ce genre d'ustensiles eucharistiques (3). Dans le vitrail d'Attainville, il trouva matière à une belle étude sur l'Immaculée Conception (4). Il mit en lumière le symbolisme eucharistique des sculptures de Recloses (5). Dans le vitrail d'Andussy, il découvre un autre thème du même ordre: le pressoir mystique; et un autre non moins curieux, la messe de S. Grégoire, dans un tableau du XVe siècle à Chalons (6). Signalons encore son article sur le *Reliquaire de Villers Saint-Sépulcre* (7) et celui sur les *Tapisseries de l'église de Vernon* (8).

La mort interrompit le cours de ses études. L'examen, à l'*Exposition des Primitifs* de Paris, du tableau de Nicolas Froment, le *Buisson ardent*, lui avait indiqué un nouveau filon à explorer. Il nous entretenait récemment de ses recherches sur le vocable de la *Vierge au Buisson*, qu'il n'a sans doute pu terminer.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1903, p. 142.
2. *Ibid.*, année 1896, p. 390.
3. *Ibid.*, année 1896, p. 29.
4. *Ibid.*, année 1894, p. 244.
5. *Ibid.*, année 1890, p. 228.
6. *Ibid.*, année 1889, p. 232.
7. *Ibid.*, année 1889, p. 497.
8. *Ibid.*, année 1891, p. 309.

Nous donnons ci-après la liste de ses principaux opuscules, liste bien incomplète, car l'abbé Marsaux a publié près d'une centaine de brochures:

Le reliquaire de Saint-Vivien à Brugères. Pontoise, 1888. — *Monographie de l'église de Chambly*. Beaune, 1889. — *Vitraux de l'église Saint-Martin de Groslay*. Pontoise, 1889. — *Étude sur les vitraux de Triel*. Pontoise, 1891. — *Une corporation sous les patronage du Saint-Sacrement*. Bar-le-Duc, 1891. — *La Messe de saint Martin*. Bar-le-Duc, 1889. — *Instrument de paix de l'église de Champagne*. Caen, 1892. — *La Fontaine de vie*. Paris, Mersch, 1892. — *Notes de voyage en Touraine*. Paris, Quelquejeu, 1892. — *Anciens usages de Chambly*. Pontoise, 1895. — *Voyage archéologique en Suisse*. Paris, 1895. — *Broderies et orgues de Château-Thierry*. Château-Thierry, 1895. — *La place des apôtres dans les monuments*. Caen, 1895. — *Un coin inconnu de Seine et Oise*. Pontoise, 1895. — *Guérison miraculeuse d'Angélique Imbault*. Paris, 1896. — *Notice sur la Messe de saint Grégoire dans un tableau du XVe siècle*. Châlons-sur-Sâone. 1888. — *Le retable de Magienlay*. Clermont, 1904.

L. C.

Maurice Lanore.

Nous apprenons la mort d'un archéologue distingué qui a jadis collaboré à notre *Revue* (1), mort à la fleur de l'âge rudement et longuement éprouvé dans sa débile santé.

Il est décédé à Pau, le 25 février 1907. Nous recommandons son âme aux prières de nos lecteurs.

Le baron Jean-Baptiste de Bethune.

Au dernier moment, nous apprenons la mort de M. le baron J.-B. de Bethune, Gouverneur de la Flandre Occidentale, Président de la Gilde de St-Thomas et de St-Luc, l'un de nos plus dévoués amis et de nos plus éminents collaborateurs. — Nous n'avons que le temps de recommander son âme au souvenir pieux de ceux qui nous lisent.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1899, p. 328; année 1900, pp. 32-137.

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, LILLE-PARIS-BRUGES.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

50me Année. — 5me Série.

Tome III (LVIIe de la collection).

3me livraison. — Mai 1907.

Églises à plan rayonnant en Danemark.

N connaît encore en Danemark treize églises du moyen âge à plan rayonnant, c'est-à-dire construites totalement ou partiellement (quelquefois la nef seulement), sur un plan de symétrie centrale. Saint-Michel à Slesvig, qui appartenait à ce type d'églises, a tout à fait disparu ; les églises de Store-Heddinge et d'Horne ont été notablement remaniées et les églises d'Himlingöje et de Selsö n'ont été conservées qu'en partie.

Au nombre de ces treize églises, qui toutes ont servi au culte et dont aucune n'a servi de baptistère ou de chapelle funéraire, il convient de faire remarquer que quelques-unes sont uniques dans l'architecture de Danemark en ce qui concerne le plan et l'élévation, tandis que d'autres se rangent tout naturellement, par groupes, dans des séries de types déjà bien déterminés.

***

L'édifice le plus étrange est l'église de *Kallundborg* [1] *(fig. 1, 2, 3)* dont la construction première était annexée à un châ-

Fig 1. — Église de Kallundborg.

1. *Danske Mindesmærker I. Tegn. af. ældre nordisk Arkitektur.* IV S 3 R.

teau-fort d'une certaine importance; l'église, toutefois, se trouvait au dehors des murs du château. Cette église est construite en briques; pour les soubassements et les colonnes on s'est servi de granit. Malgré les incendies de 1314 et de 1776, malgré l'adjonction d'une sacristie ajoutée au moyen âge, et surtout malgré l'écroulement de la

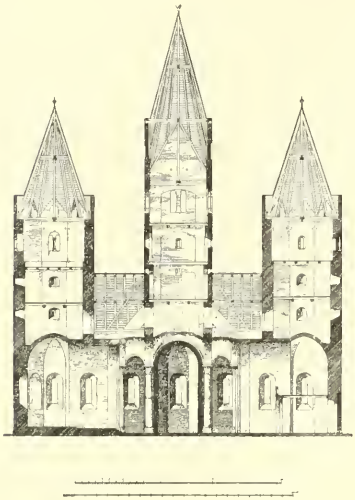


Fig. 2. Église de Kallundborg.

grande tour centrale (1827), qui porta atteinte à la partie centrale de l'église, le plan primitif est resté le même. Aussi, lors de la restauration en 1870-1871 a-t-on pu, avec une quasi certitude, ramener l'église à sa physionomie primitive.

Il reste encore, comme partie originale, l'appareil du mur extérieur jusqu'aux pignons. Il se peut que ces derniers ne remontent qu'à une période postérieure du moyen âge, de même que la corniche de l'église. Dans l'intérieur, des parties des colonnes en granit et les voûtes des croisillons ont été conservées dans leur forme primitive.

Le plan de l'église est formé d'une partie centrale quadrangulaire à laquelle se rattachent quatre croisillons identiques, aux extrémités octogonales, ce qui lui donne la forme parfaitement régulière d'une croix grecque. Dans la partie centrale quatre colonnes séparent la partie interne de la partie externe, cette dernière formant une sorte de déambulatoire. Toute la partie centrale était couverte de voûtes d'arêtes, les croisillons, de voûtes en berceau plein cintre, les extrémités de ces derniers, de

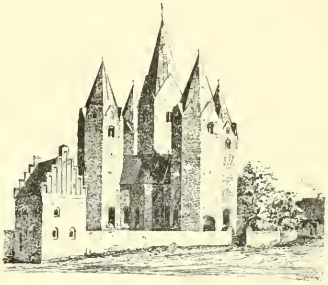


Fig. 3. — Église de Kallundborg.

sortes de coupoles polygonales. Les quatre grosses colonnes soutiennent une tour centrale carrée, tandis que des tours octogonales s'élevaient au-dessus des bas des croisillons.

La construction des voûtes, le nombre réduit des détails architectoniques et tout le style de l'édifice nous présentent une église purement romane, qui semble remonter à la fin du XIIe siècle. Selon la tradition elle a été édifiée par le grand seigneur danois Esbern Snare (mort en 1204).

Pour le plan comme pour la construction l'église de Kallundborg est unique dans toute l'Europe du Nord, et à présent sans égale dans toute l'architecture religieuse. Il existe en Europe, il est vrai, d'autres églises construites dans la forme d'une croix grecque, mais nulle part, autant que

le sache l'auteur, on ne l'a trouvée si fortement accentuée que dans le cas présent, par les cinq tours qui donnent à l'édifice un caractère remarquable. Malgré la difficulté d'indiquer un ou plusieurs prototypes directs de l'église de Kallundborg, il paraît hors de doute qu'elle provient d'un prototype byzantin. Celui-ci a dû affecter la forme d'une croix grecque avec croisée et croisillons couverts de coupoles apparentes. Dans le dérivé du Nord les coupoles ont fait place à des voûtes ordinaires, et, le climat du Danemark exigeant des toitures solides, on comprend que les coupoles grecques, s'élevant sur des tambours, aient été transformées, d'après la disposition usuelle dans l'école du Nord, en des tours élancées couronnées de pyramides. Il a existé en réalité divers exemplaires de ce type d'églises actuellement disparues. L'*église des Apôtres à Constantinople* (1), édifiée par l'empereur Justinien pour remplacer l'église funéraire construite par Constantin le Grand, était construite en forme de croix grecque. Des coupoles s'élevaient au-dessus du point d'intersection et au-dessus des croix. On retrouve le même type dans l'église de *Saint-Jean à Éphèse* (2) également construite par Justinien (3).

On ne saurait guère démontrer quels sont les rapports entre ces églises et celle de Kallundborg — rapports directs ou indirects, — puisque le point de départ et les transitions éventuelles ont disparu.

Il y a tout lieu de penser qu'il a existé une influence directe, car nous savons qu'il existait un corps de garde de Scandinaves à Constantinople (Vœringer) et qu'outre les Anglais, il y avait aussi des Danois qui prenaient part à la défense de Byzance

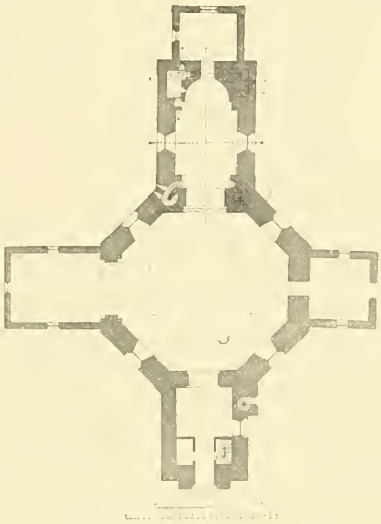


Fig. 4. — Église de Store-Heddinge.

contre les Croisés l'an 1204. Il ressort aussi d'une lettre du pape Innocent III au patriarche de Constantinople, en 1208, qu'à cette époque-là des Danois habitaient dans la ville (1). Malgré la technique, les matériaux et le style scandinave, il est peut-être admissible que l'église de Kallundborg soit un représentant éloigné et tardif de l'architecture de Justinien. Le plan, presque tout byzantin, est à ce point des plus significatifs.

* * *

1. Hübsch, *Die altchristl. Kirchen nach den Baudenkmal. und älteren Beschreibungen*, 1862, XXXII.

2. J. Neuwirth, *Gesch. der Baukunst*, II, 66.

3. Saint-Marc de Venise est un autre dérivé du type grec. — L'influence byzantine est d'ailleurs bien marquée dans les peintures murales de Fjenneslev (J. J. A. Worsaae, *Danske Mindesmærker*, 1877), et de Saint-Martin de Kjeldby (Moen), (J. Kornerup, *Les anc. égl. à tours géminées*, 1870), où l'on peut même encore voir un inscription mi-latine, mi-grecque: *Aghio, Maria*. Cette influence grecque s'est-elle introduite par l'Islande ou par le Rhin? Question intéressante à démêler, que nous signalons à notre érudit et sagace correspondant. Notons que la forme des tours est rhénane. (N. de la R.)

1. Heyd, *Gesch. des Levantehandels in Mittela.* I, 326.

L'église de *Store-Heddinge (fig. 4, 5)* [1], construite en pierre calcaire, est aussi unique en Danemark. Ce n'est que l'octogone et le chœur contigu qui appartiennent au plan primitif, la tour et les autres annexes sont postérieurs. Exception faite d'un relèvement apporté aux murs extérieurs du chœur et de la construction de son pignon oriental, vers la fin du moyen âge, le chœur est bien conservé.

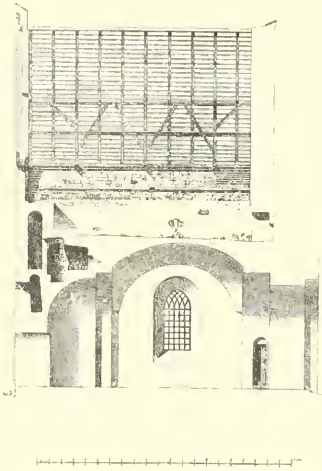
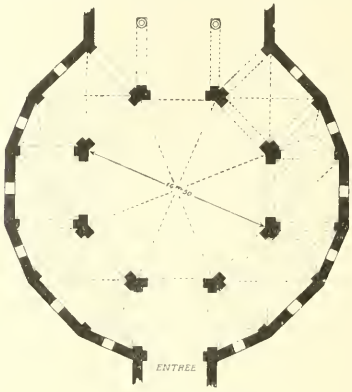


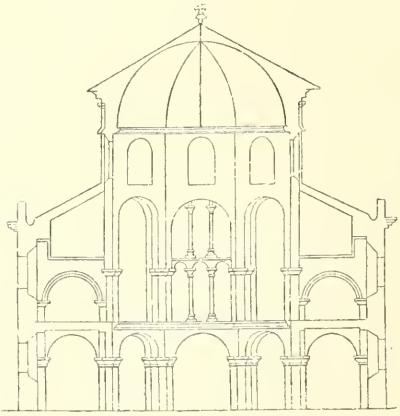
Fig. 5. — Le chœur de l'église de Store-Heddinge.

Par contre, l'octogone a beaucoup souffert du temps, et surtout d'un incendie survenu en 1677, qui enleva à l'intérieur son caractère primitif et qui ne laissa de l'octogone que les murs extérieurs. Cependant dans leurs traits principaux on peut rétablir le plan et la construction de l'édifice. A l'intérieur huit piliers soutenaient une construction centrale qui s'élevait au-dessus du déambulatoire moins élevé, et qui recevait le jour à travers une série de fenêtres posées dans le mur extérieur. Le chœur est remarquable par son abside, invisible à l'extérieur, par les couloirs étroits et par les petites chapelles établies dans le gros



Plan de la rotonde d'Aix.

mur extérieur et au chevet. Quant à la construction des voûtes on ne connaît que celle du chœur, dont l'abside est en demi-



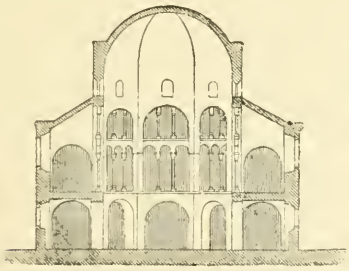
Aix-la-Chapelle. — Coupe du dôme.

coupole, et le sanctuaire en voûte sphérique; les déambulatoires et les absides ont des voûtes en berceau. On ne saurait déterminer

1. *Tegn. af. d. n. Arki.* III, 1.

avec certitude, si la superstruction de l'octogone était en pierre. D'après des fragments de piliers que l'on a retrouvés, il est permis de supposer qu'il y a eu des voûtes d'arêtes dans le déambulatoire suivant une disposition dérivant de celle d'Aix-la-Chapelle.

La construction des voûtes du chœur, plusieurs détails architectoniques et l'ensemble des caractères de l'église en font un édifice parfaitement roman, qui semble remonter à la fin du XIIe siècle. Les altérations qu'a subies l'octogone rendent extrêmement difficile d'établir l'origine architectonique de St-Heddinge. Toutefois cette église aussi peut être ramenée à un type déterminé, qui est représenté par la chapelle palatine de Charlemagne à Aix et ses derivés. L'on peut citer également comme une de ses dernières reproductions l'église à Ottmarsheim en Alsace, qui fut



Église d'Ottmarsheim (Alsace).

probablement inaugurée en 1049 [1]. En communication avec l'octogone lui-même, se trouve un chœur à une nef ; le plan répond donc jusqu'à ce point exactement à celui de l'église de Store-Heddinge. Il va sans dire que l'église d'Ottmarsheim, avec sa coupole, ses tribunes et toute sa physionomie monumentale a surpassé de beaucoup

1. *Denkm. d. Baukunst in Elsass.* Tf. 3, 4, p. 10.

l'église danoise, qui appartient néanmoins au même type ; quoique postérieure de plus de cent ans, celle-ci n'est qu'une imitation tardive et probablement très simplifiée du type de construction dominant jadis dans les provinces rhénanes et dans l'Allemagne occidentale.

En ce qui concerne le plan, l'église de Store-Heddinge est un proche parent de l'église du Saint-Esprit à Visby (Suède) [1]. Les chœurs des deux églises sont passablement conformes. Par contre l'octogone de Visby est une église à deux étages communiquants.

***

Il convient de citer ici comme transition aux églises en plan circulaire en Danemark l'église de *Saint-Michel à Slegwig* [2] malheureusement démolie en 1870, église qui par sa construction avait eu quelque ressemblance évidente avec l'octogone de l'église de Store-Heddinge.

Cette église, qui appartenait à un couvent de religieux des deux sexes, était construite en tuf rhénan avec les socles, les piliers, les baies et quelques détails architectoniques, en granit. La disposition du chœur, avec l'abside centrale à arc outre-passé, était très caractéristique, mais il est difficile maintenant d'en établir exactement le plan. La partie centrale formait une rotonde, dont le noyau, soutenu par douze piliers, s'élevait au-dessus du déambulatoire extérieur. Ce dernier était à deux étages, dont le supérieur formait une tribune qui par de grandes arcatures simples, communiquait avec la partie interne. L'étage inférieur avait des voûtes d'arêtes. On ne connaît pas la construction du pla-

1. Höyen og Herholdt *Helligaandskirken i Visby paa Gulland.* 1852.

2. J. Helms, *Danske Tufstenskirker*, p. 58.

fond de la partie centrale ni celle de l'étage supérieur.

En raison de la forme de ses constructions et de son décor, cette église se range dans le style roman développé et appartient sans doute à la dernière moitié du XIIe siècle.

La double destination de l'église, servant à la fois aux moines et aux nonnes, explique la disposition de l'étage supérieur du déambulatoire, particulièrement réservé aux religieuses. Mais son chœur étrange et tout son plan caractéristique le rendent, de l'avis de l'auteur, unique dans l'architecture religieuse.

***

Les deux églises en rotonde de *Bjernede* (Seeland) et *Thorsager* (Jutland) forment un groupe spécial. Malgré des transformations et des constructions additionnelles elles ont conservé leur disposition primitive.

L'église de *Bjernede (fig. 6)* [1] était construite en granit (le chœur, la partie inférieure de la nef et les piliers ronds) et en briques (la partie supérieure de la nef). L'église de Thorsager était toute en briques. L'abside primitive de l'église de Bjernede n'existe plus. Les parties supérieures ont été reconstruites sur des vestiges de l'ordonnance primitive.

En ce qui concerne leur plan, ces deux églises présentent une ressemblance remarquable. Le plan se composait d'une rotonde et d'un chœur rectangulaire assez étroit avec abside. Les rotondes divisées par quatre grands piliers élevés dans une partie centrale et une sorte de déambulatoire, sont du plus grand intérêt. Les rotondes des deux églises ont eu deux étages. Pour l'église de Bjernede il semble qu'ils aient été destinés à communiquer l'un avec l'autre; la voûte de la partie centrale paraît être moins âgée que les autres voûtes. Les piliers de l'église inférieure supportent dans les deux édifices une tour qui s'élève au-dessus des toits plus bas du déambulatoire. La tour de l'église de Bjernede était octogonale, celle de Thorsager

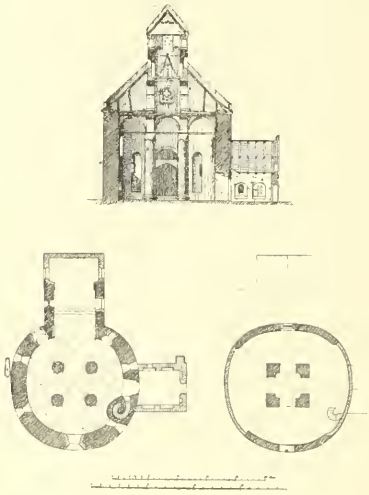


Fig 6. — Église de Bjernede.

quadrangulaire. Les voûtes de l'étage inférieur des deux églises sont des voûtes d'arêtes; la voûte centrale de l'église de Bjernede, remontant peut-être à une époque postérieure, fait exception et est construite en forme de voûte d'ogives. L'étage supérieur n'a pas eu de voûtes. Il semble que le chœur de l'église de Bjernede ait été couvert d'une sorte de voûte sphérique ou coupole. L'abside de l'église de Thorsager est couverte d'une demi-coupole.

Ces deux églises appartiennent aussi au

1. Löffler, *Soró Akademis Landsbykirker*, p. 1.

style roman caractéristique. L'église de Bjernede semble avoir servi de prototype à celle de Thorsager: la première fut édifiée par le grand seigneur danois Sune Ebbesön (mort en 1186), la dernière est peut-être due à son parent Peder Vagnson (mort en 1204).

En tant que l'église de Bjernede ait de prime abord été construite en deux étages, elle a eu quant à ce point, une certaine ressemblance avec l'église du Saint-Esprit à Wisby, mentionnée plus haut et avec l'église à Ledöje (Séeland) ; mais, à part cela, ces deux églises sont sans analogues en Scandinavie. Par contre, on a trouvé une église en rotonde exactement du même type dans la province de Holstein, savoir l'église de Schlamersdorf, démolie en 1870 (1).

Il semble que dans le reste de l'Europe ces églises soient sans prototypes directs, bien que des édifices apparentés à ce type ne soient point rares. C'est ainsi que nous trouvons dans l'église abbatiale de Sainte-Croix à Quimperlé et à Villeneuve-de Rouergue (2), en France, une rotonde à quatre piliers centraux supportant les voûtes et la tour (3). Nous nous trouvons apparemment de nouveau en face d'une forme d'église très simplifiée, un descendant éloigné de l'église de l'antiquité et des grands édifices centraux à plan circulaire d'une période postérieure.

***

La forme le plus souvent représentée en Danemark est le type de rotondes auquel appartiennent les quatre églises de Bornholm à *Nyker*, *Nylarsker*, *Olsker* et *Osterlarsker (fig. 7, 8)* (1), type auquel a, sans doute, appartenu l'église de *Horne* en Fionie, plus tard reconstruite d'après le type de Bjernede.

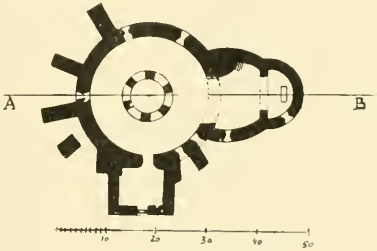


Fig. 7. — Église d'Osterlarsker.

Entre les matériaux principaux employés pour la construction de ces églises le granit est le principal. Pour les quatre églises de Bornholm la construction primitive est relativement bien conservée. A l'époque postérieure on a ajouté diverses annexes et de gros contreforts.

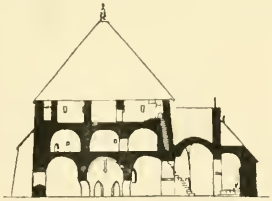


Fig. 8. — Église d'Osterlarsker.

Le plan des trois premières églises est presque uniforme et se compose d'une rotonde à laquelle se rattache un chœur étroit. A Nylarsker les murs du chœur décrivent une courbe en forme d'abside peu profonde. Une abside demi-circulaire se rattache au chœur. Au milieu de la nef se trouve un pilier central cylindrique soutenant la voûte

1. Haupt, *Die Wicelinskirchen*, p. 35.
2. Enlart, *Manuel d'arch. française*, I, 220.
3. Mieux encore pourrait-on citer l'église de Germiny-les-Prés, dont nous avons reproduit dans notre livraison de mars (p. 85) le plan et la coupe. On peut en rapprocher, au point de vue du plan, les églises espagnoles de Saint-Michel de Linio et de Saint-Michel de Tanasa (V. *ibid.*) (N. de la R.)

1. H. J. Holm, *Bornholms ældgamle Kirkebygninger*.

annulaire. Les nefs des églises de Nylarsker et de Olsker ont trois étages, celle de l'église de Nyker n'en a que deux, mais il semble qu'un troisième ait été démoli ou soit resté inachevé. L'église de Horne a eu aussi deux ou trois étages. On accède aux parties supérieures par des escaliers ménagés dans l'épaisseur des murs. Les deux étages inférieurs ont des voûtes en berceau annulaire. L'étage supérieur n'a pas de plafond, il y a une sorte de balcon de veilleur. A Nylarsker ce balcon est muni d'une couronne crénelée, qui remonte peut-être à une époque postérieure.

Les chœurs ont également des voûtes en berceau plein cintre, les absides des demi-coupoles.

L'église de Osterlarsker diffère quelque peu du type dont nous venons de parler. Le fort pilier central est ici remplacé par six piliers formant un noyau et s'ouvrant vers le déambulatoire par six arcades primitivement étroites, postérieurement élargies. Comme à Nylarsker les murs extérieurs sont construits sur un tracé courbe. Dans cette église aussi les deux étages inférieurs de la nef ainsi que le chœur sont munis de voûtes en berceau plein cintre et l'abside d'une demi-coupole. La partie centrale de la rotonde a une coupole demi-sphérique ornée de larges bandeaux en faible relief.

Toutes les églises dont nous venons de parler appartiennent en raison de leurs formes de construction comme pour le nombre réduit des détails architectoniques au style roman et remontent apparemment à la dernière moitié du XIIe siècle.

Elles représentent un type d'église qui semble être caractéristique pour le Danemark. On a admis [1] que cette construction était une sorte d'imitation des châteaux-forts du moyen-âge, et que l'on peut attribuer à un but militaire sa forme étrange. Cet avis a cependant été contesté d'autre part [1], et bien que certaines circonstances (la présence du balcon du veilleur, des créneaux, etc.) portent à croire que plusieurs de ces églises — comme d'ailleurs beaucoup d'églises en Danemark (entre autres aussi l'église de Saint-Michel à Sleswig) — ont subi l'influence dans certains détails des édifices fortifiés, ceux-ci n'ont sûrement joué qu'un rôle purement secondaire. L'idée fondamentale de leur plan et de leur construction provient sans doute d'un principe exclusivement religieux Attendu, toutefois, qu'il est impossible — de l'avis de l'auteur — de trouver à l'étranger des spécimens proches parents du type d'église que nous venons de mentionner, il faut en chercher la raison dans le fait, que nous nous trouvons ici en face d'un type fort simplifié et influencé par les conditions locales d'une île isolée dans l'Europe septentrionale, de sorte qu'il serait impossible de démontrer ailleurs ses rapports directs avec les églises en plan circulaire du reste de l'Europe. Sans doute il s'agit également ici d'un type d'églises dont l'origine peut être ramenée aux types appliqués dans les églises circulaires de l'Europe méridionale et occidentale.

L'église de *Himlingæje* à Séeland, dont il n'existe plus que des vestiges, représente un type encore plus simplifié, Elle était construite en pierre calcaire et se composait d'une rotonde, d'un chœur rectangulaire et d'une abside demi-circulaire. D'après ses dimensions réduites, il semble manquer un ou plusieurs piliers, et n'offre qu'un seul étage. Cette église aussi était de style roman, sans doute du XIIe siècle.

1. Löffler, *Udsigt over Danmark Kirkebygninger*, p. 169.

1. *Mémoires de la Société royale des antiq. du Nord*, 1895.

De l'église circulaire de *Selsö*, aussi en Séeland, il ne reste plus que l'abside affectant la forme d'arc outrepassé, et des restes de la nef circulaire. Elle communiquait avec l'abside par un petit chœur. On n'en saurait plus déterminer la construction.

***

Par extension on peut aussi rapprocher la belle et élégante église à deux étages à *Ledöje (fig. 9, 10)* (1), en Séeland, des édifices à plan rayonnant du Danemark. Malgré des constructions ajoutées et des altérations, surtout de l'église supérieure, il n'y a aucun doute sur la disposition primitive, de sorte que lors de la restauration de l'église en 1887-1892 on pouvait la ramener à sa physionomie primitive.

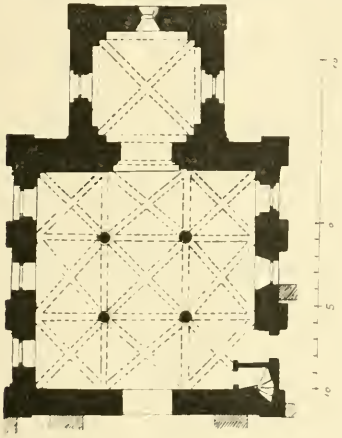


Fig. 9. — Église de Ledöje.

L'église était construite en briques, son intérieur était partiellement revêtu de carreaux en pierre calcaire, les fûts des colonnes étaient en granit, les bases et les chapiteaux en marbre noir

L'église se compose d'une nef quadrangulaire avec un chœur également quadrangulaire. Quatre colonnes divisent la nef en une partie centrale et une sorte de déambulatoire (à comparer avec l'église de Kallundborg, et comme type moins apparenté, avec celles de Bjernede et de Thorsager). Le caractère étrange de cette église est cependant sa construction en deux étages, en ce que la nef et le chœur étaient en deux étages communiquant par une ouverture entre les quatre colonnes centrales (voir l'église de Bjernede d'après le plan primitif ou projeté).

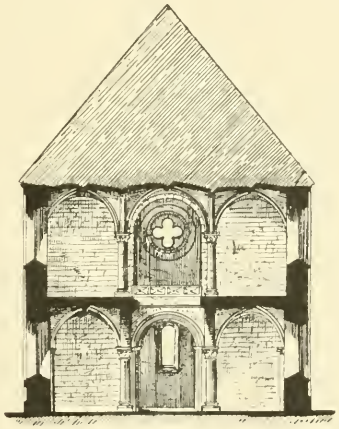


Fig. 10. — Église de Ledöje, coupe de la nef vers le chœur.

L'église supérieure comme l'église inférieure étaient couvertes de voûtes d'ogives avec profil à trois tores.

Cette forme de construction, les tores ainsi que les beaux détails architectoniques (entre autres les colonnes) ramènent l'église de Ledœje au style de transition. Elle semble être construite dans la première moitié du XIIIe siècle.

La construction de cette église en deux étages est sans doute due au fait qu'elle était primitivement destinée, comme celle de Bjernede, à servir de chapelle de château

1. *Tegn. af ældre n.* A. III.

fort. L'étage supérieur fut spécialement réservé au châtelain et à sa famille. Des églises à deux étages de ce genre sont bien connues dans le reste de l'Europe, surtout en Allemagne, où plusieurs ont la même forme quadrangulaire que celle de Ledöje. Ainsi il n'y a guère de doute, qu'il faille chercher en Allemagne le prototype de l'église à Ledöje, et à en juger par des vestiges qu'on y trouve, tout particulièrement dans l'Allemagne méridionale et centrale [1].

***

En considérant dans leur ensemble toutes les églises à plan rayonnant en Danemark, il serait, comme nous venons de le dire, très difficile d'établir exactement leur origine.

Il se peut qu'on ne puisse retrouver des *prototypes directs* dans l'architecture religieuse que pour *l'église de Kallundborg, et, comme nous l'avons déjà dit, il est possible qu'il puisse y avoir existé des échanges internationaux entre les deux églises byzantines mentionnées et leur descendant danois.*

Pour les autres églises à plan rayonnant en Danemark il faut se contenter de retrouver à l'étranger des types plus ou moins apparentés.

L'origine allemande de l'église de Ledöje, avec chapelles à deux étages peut-être démontrée avec une quasi certitude, comme les rapports de l'église de Store-Heddinge avec le type d'églises représenté par la chapelle du palais de Charlemagne à Aix-la-Chapelle se peuvent établir avec quelque précision.

Les rotondes donnent quant à l'établissement de leur origine, le plus de difficultés. (Outre l'église unique de Saint-Michel à Sleswig, les églises à Bjernede et à Thorsager, les quatre églises dans l'île de Bornholm, l'église à Horne et les églises à Himlingœje et Selsœ). Pour ces dernières églises il faut se borner à dire qu'elles ont un rapport plus ou moins immédiat avec *les spécimens étrangers* de l'architecture religieuse, dont le principe de construction était la forme circulaire. *Il faut les considérer comme des édifices très simplifiés résultant d'une combinaison des traditions des grandes rotondes monumentales en Europe et en Asie et des exigences et qualités des matériaux et de la technique en Danemark aux XIIe et XIIIe siècles.*

Comme cela ressort clairement de la description ci-dessus, on ne saurait dire en considérant les conditions typologiques jusqu'à quel point ces traditions sont dues à l'influence byzantine ou ont pénétré en Danemark par l'Europe occidentale.

Par contre on pourrait peut-être déduire des conclusions de l'examen du décor, des matériaux et des constructions.

Quant au décor architectonique il est absolument analogue à celui dont on a fait application dans toute l'architecture religieuse en Danemark. Par conséquent, il ne nous donne pas d'indications, si ce n'est qu'en général elle nous montre des rapprochements entre l'architecture du Danemark et celle de l'Europe occidentale.

Aussi les différentes sortes de matériaux employés dans les églises en rotonde du Danemark : granit, briques, pierre calcaire, etc. sont absolument analogues à ceux généralement employés dans les mêmes contrées et époques respectives. Le fait que l'église de Saint-Michel à Sleswig était partiellement construite en tuf rhénan rappelle l'Europe occidentale,

1. Bergner, *Die kirchl. Alterthümer in Deutschland*, I, 65. — Otte, *Handbuch d. Kirchl. Kunstarchæologie*. I, 27 (Églises à deux étages à Eger, Freiburg, Landsberg, Nürnberg et Steinfurt).

Vient en dernier lieu la question de construction, surtout celle des voûtes.

On trouve dans les rotondes en Danemark les formes suivantes :

1. Voûtes d'arêtes (Thorsager, Bjernede, Saint-Michel à Sleswig).

2. Voûtes en berceau plein cintre (les quatre églises dans l'île de Bornholm).

3. Demi-coupoles (au-dessus de toutes les absides).

4. Coupole, (la partie centrale de l'église à Osterlarsker).

5. Une voûte pseudo sphérique (le chœur de l'église à Bjernede, et enfin dans l'église de Saint-Heddinge).

De toutes ces constructions de voûtes les trois premières sont tellement communes dans l'art roman de Danemark, qu'elles n'offrent pas de points de repère positifs. Il convient cependant de faire remarquer que la voûte en berceau plein cintre, qui exception faite de l'île de Bornholm, est assez rare en Danemark, se rattache spécialement aux rotondes. Y a-t-il ici un rapport avec l'usage plus fréquent des voûtes en berceau plein cintre de l'Europe occidentale ? (La Westphalie et la France.)

La coupole de Osterlarsker, sans aucun doute unique en Danemark, a des parallèles en Allemagne et en France [1].

La forme de construction la plus intéressante est, cependant, la cinquième forme de voûte, savoir une coupole sans pendentifs distincts. Cependant, cette forme n'est pas restreinte à la rotonde seule, mais existe aussi au-dessus de la croisée à la cathédrale de Sleswig. Dans les XIIe et XIIIe siècles ce type de voûte se trouve abondamment en Westphalie (*l'église Sainte-Marie* à Dortmund, l'église à Herford et Kirchlinde), dans les contrées rhénanes (Sainte-Marie du Capitole et Saint-Martin à Cologne, abbatiale de Knechtsteden), dans la France occidentale et centrale (église abbatiale à Fontevrault, en Angoumois, Saintonge, Anjou (Saint-Martin d'Angers), Orléanais (St-Laumer de Blois) [1].

Tandis que le décor architectonique et les matériaux indiquent seulement un rapport possible entre les églises circulaires en Danemark et celles de l'Europe occidentale, la construction des voûtes annonce d'une manière plus catégorique un rapport de ce genre. Ainsi *il n'y a guère de probabilité d'une influence directe de l'architecture byzantine sur les églises circulaires du Danemark.*

En somme, eu égard à l'étendue du pays, le Danemark possède un nombre relativement grand d'églises au plan rayonnant, et il est bien probable qu'autrefois il a été encore plus important. Par leur plan souvent remarquable, par leur richesse, la variété relative de leurs différents types et par leur physionomie particulièrement danoise, nos églises à plan rayonnant présentent un grand intérêt pour la connaissance du développement de ce type des églises au moyen âge.

Vilh. Lorenzen.
Copenhagen.

1. Enlart, *Manuel d'arch. fr.*, I, 284.

1. Rahn, *Christliches Central u. Kuppelbau*, 126, 131.

La Vie de Jésus-Christ

racontée par les imagiers du moyen âge sur les portes d'églises *(suite)* (1).

Jésus en croix.

NOUS voici parvenus au point culminant de la souffrance et de l'humiliation : l'Homme-Dieu meurt, et de quelle mort ! — Aussi ne faut-il point s'étonner outre mesure que les artistes des premiers siècles, même quand ils représentaient les autres étapes de la voie douloureuse, aient reculé devant ce dernier tableau, devant ce « scandale suprême (2). » Jusque vers le IVe siècle, les sculpteurs et les mosaïstes se sont attachés à nous montrer la Croix, objet de vénération et signe d'espérance, sans commettre cette profanation d'y suspendre le corps sacré de Jésus. Souvent, au-dessus de la croix, ils ont ainsi placé, dans le ciel, le buste du Sauveur entre le soleil et la lune, tandis que sur la terre, Marie, Jean, les soldats entourent la croix : celle-ci, ainsi présentée, n'est plus un honteux instrument de supplice, c'est le signe glorifié de notre rédemption (3). Un autre type, plus singulier encore, est celui de ce bas-relief (4) où, au milieu même des scènes de la Passion, dans lesquelles Jésus est représenté en personne, se dresse la croix, portant non pas le corps du Sauveur, mais son monogramme encadré d'un nimbe (5); perchées sur les bras de la croix, deux colombes symboliques becquètent le signe sacré, et deux soldats gisent sur le sol, endormis ou terrassés.

1. Voir les précédents articles, 1905, pp. 217, 299, 363, 1906, pp. 32, 181, 302, 1907, p. 17.

2. Expression employée par Tertullien.

3. Sarcophage du musée de Latran.

4. Sarcophage du musée de Latran, déjà cité.

5. De même sur un sarcophage d'Arles, la croix, entourée des soldats, est simplement nimbée, et ne porte pas le corps de Jésus.

Mais bientôt, et peut-être sous l'influence de l'invention de la Croix par Ste Hélène, l'art religieux s'affranchit du scrupule qui l'avait jusque-là retenu ; dès lors nous trouvons sans cesse la scène du Calvaire représentée dans sa réalité même, c'est-à-dire Jésus suspendu à la croix, entre la Vierge et S. Jean (1) sur la terre, entre le soleil et la lune dans le ciel (2) ; parfois les soldats Longin et Stéphaton sont debout au pied de la croix (3). Beaucoup plus tard, vers le temps où les artistes byzantins commençaient à frayer la voie au moyen-âge naissant, apparaissent autour de Jésus des anges : la scène s'élargit et donne place à de nombreux personnages ; les deux larrons meurent aux côtés du Christ, tandis que les Saintes Femmes, les soldats, les Juifs, plus nombreux, sortent de leur attitude passive et se groupent, à partir du XIVe siècle surtout, en des scènes particulières pleines de mouvement : c'est Marie qui se pâme de douleur entre les bras de S. Jean ; ce sont les mercenaires qui tirent au sort la sainte Robe (4), etc.

Cette grande scène se développe ainsi progressivement depuis le XIIe jusqu'au XIVe siècle, époque à laquelle le nombre des acteurs atteint son maximum sur les tympans d'Ulm (5), de Thann (6), etc. —

1. Basiliques de Saint-Valentin (VIIe siècle) et de Saint-Clément (IXe siècle) à Rome.

2. Basilique de Saint-Valentin.

3. Sur quelques manuscrits très anciens, on ne trouve auprès du Crucifié que les deux soldats (manuscrits dits de St-Gall et de François II (IXe siècles), de même sur quelques chapiteaux romans (Saint-Pons, etc. et sur une cuve baptismale du XIIe siècle, musée de Bruxelles).

4. Cet épisode figure déjà sur un ivoire du paliotto de Salerne (XIe siècles).

5. Vingt-huit personnages.

6. Trente-quatre personnages.

Mais au XVe siècle, une réaction, commencée dès la fin de l'âge précédent, se manifeste avec netteté, surtout en Allemagne : les tympans, souvent divisés en compartiments géométriques par ces meneaux [1] dont, en France, la porte de Saint-Urbain de Troyes nous fournit le type le plus caractéristique, se prêtaient peu à de vastes compositions, chaque personnage devant être isolé dans un champ particulier : alors, comme dans les compositions primitives, le nombre des acteurs se réduit à trois, à Ratisbonne, à Schwäbisch-Gmund (XIVe siècle), Notre-Dame de Lépine (XVe siècle) : au milieu est Jésus en croix, de chaque côté Marie et S. Jean debout, chacun sous une arcature plus ou moins ornée : ainsi en est-il encore à Ettal, à Erfurt [2], etc.

Des transformations successives qu'a subies le thème primitif, et du nombre des personnages qui ont été tour à tour ajoutés ou retranchés, il résulte qu'une étude d'ensemble de ce vaste sujet est presque impossible. On nous permettra donc de diviser notre examen, et de passer en revue séparément les divers éléments de la composition.

I. *Le Christ.* — Le Christ en croix des premiers siècles [3], dont le type s'est plus ou moins perpétué chez les Grecs modernes, diffère profondément du Christ de nos artistes occidentaux ; sans doute dans les écoles italiennes des XIe et XIIe siècles on pourrait découvrir la transition, mais les deux conceptions sont si dissemblables, si opposées même, qu'elles ne pouvaient se prêter à un compromis durable.

1. Ratisbonne, Ettal (près Oberau), etc.
2. A Erfurt, le fond est uni sans arcatures
3. En parlant des Crucifixions, nous entendons toujours par les premiers siècles la période du IVe au Xe siècle, car auparavant, nous l'avons dit, ce sujet était inconnu.

Sur les fresques des anciennes basiliques, sur les œuvres d'orfévrerie et les ivoires des Byzantins et même des modernes Russes, nous voyons le Divin Crucifié vêtu d'une courte robe, généralement à manches, ou, un peu plus tard, d'une tunique longue [1] ; sa tête est nue [2] ou, plus souvent, surmontée, au lieu de la couronne d'épines, d'un diadème royal [3] ou d'une sorte de bonnet sacerdotal, dans lequel on a pu voir, ainsi que dans la tunique, un emblème du rôle de Prêtre et de Sacrificateur rempli par Jésus sur le Calvaire. Ce vêtement et cette coiffure sont d'ailleurs fréquemment rehaussés d'une broderie [4], comme pour mieux souligner le caractère idéaliste de la composition. Les pieds sont posés côte à côte, souvent sur une tablette ou « suppedaneum » [5], à laquelle ils sont cloués séparément [6] ; les bras sont allongés perpendiculairement au corps, dans l'axe même des branches de la croix. La tête se tient généralement droite : son expression majestueuse révèle la souffrance, mais non l'accablement. L'artiste, en représentant ici le Dieu qui meurt, se souvient avant tout que

1. Ce type est très rare dans la sculpture monumentale ; pourtant, sur le tympan de Verceil, nous voyons au Christ un long vêtement, serré aux chevilles et aux poignets.
2. Paliotto de Salerne (XIe siècle), ivoire du musée de Cluny (IXe siècle), portes de bronze de Bénévent et de Vérone (*fig. 70*), tympan de Saint-André de Verceil (XIIe siècle) et de Schwäbisch-Gmund. Sur un ivoire d'Essen (voir *Revue de l'Art Chrétien*, année 1905, page 41) la main du Père tient une tiare au-dessus de la tête du Crucifié (X^e ou XIe siècle).
3. Porte de bronze de San Zéno de Vérone.
4. San Isidro de Léon ; mais surtout sur les ivoires et les objets d'orfévrerie : plat de reliure du musée de Cluny (Xe siècle), etc.
5. Portes de Saint-Pons, de Saint-Gilles, de San Zéno de Vérone ; vantaux de San Zéno de Vérone, de Bénévent, de Plock ; ambon de la cath. de Pise ; ambon de Parme ; candélabre de Gaëte ; ivoires : paliotto de Salerne, plats de reliure du Musée de Cluny et de la bibl. nat. (ms. lat. 9383), etc.
6. Sur le tympan de San Isidro de Léon (XIIe siècle) les pieds sont simplement posés, et non cloués, sur cette tablette.

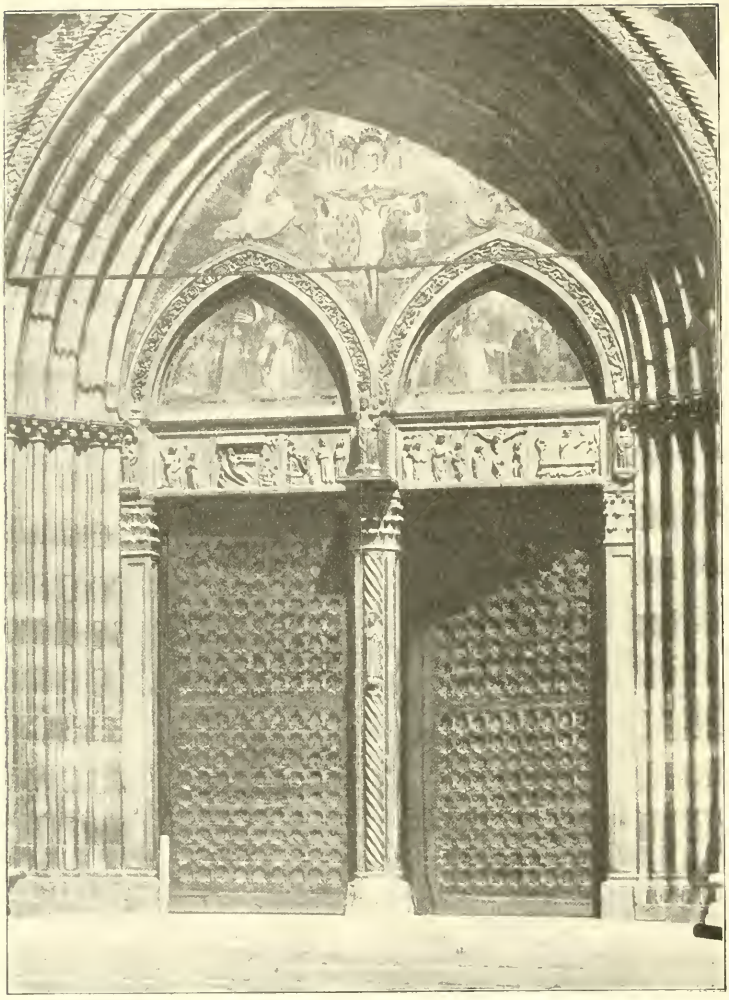


Fig. 67. — Porte principale de l'église Sainte-Anastasie de Vérone. *Linteau :* Annonciation, Nativité, Adoration des Mages, Jésus monte au Calvaire, Crucifixion, Résurrection.

ce Dieu est tout-puissant, qu'il va ressusciter pour vivre dans tous les siècles [1].

Nos imagiers ont interprété tout autrement la suprême parole : « Consummatum

1. M. Brykczynski (*Revue de l'Art Chrétien*, année 1903, page 138) signale l'extraordinaire représentation de la porte de bronze de Plock, à Nowgorod, où Jésus en croix détache sa main droite pour la présenter à sa Mère dans un geste d'adieu : cette disposition nous donne à penser qu'il s'agit en réalité d'une descente de croix, car le même geste se retrouve sur beaucoup d'œuvres byzantines et italiennes du XIIe siècle représentant cette scène (voir plus loin l'article : Déposition de croix).

est ! » : ils nous ont montré l'excès de la misère, de la souffrance, du délaissement : cette conception, sensible déjà dans les œuvres du XIIe siècle, s'affirme et s'accentue davantage à chaque génération d'artistes, pour aboutir, au XIVe siècle, à une exagération de réalisme presque scandaleuse, surtout dans l'école allemande. Désormais Jésus est presque nu ; seul un sordide haillon d'étoffe lui ceint les reins ; — les pieds, cloués séparément jusqu'au XIIIe siècle, sont maintenant superposés (le droit se trouvant toujours placé en dessus) (1) et transpercés ensemble d'un seul clou (2). Les côtes font saillie sur cette poitrine creusée par l'épuisement : les chairs se déchirent, et le Corps divin, sous le poids de sa propre douleur et des péchés du monde, pend, lamentablement suspendu à ses bras, qui se trouvent ainsi naturellement relevés vers le ciel (3) ; la tête est nue (4), ou, plus souvent, couronnée d'épines (5) : rien ne manque de ce qui peut accroître la souffrance de la Victime et la compassion des fidèles.

On remarquera souvent aussi l'absence de nimbe autour du front de Jésus (6) ; mais cette particularité n'est pas spéciale au Christ en croix, et on peut la signaler, surtout à partir du XIVe siècle, sur un grand nombre de représentations soit de la Personne divine, soit des anges ou des saints.

1. Sauf sur la façade d'Orvieto.

2. A partir du XIVe siècle surtout, sur un grand nombre d'ivoires les deux jambes sont pliées ensemble parallèlement, toujours vers la droite.

3. Façade d'Orviéto, portes de Rouen, Bayeux, Fribourg-en-Brisgau, Thann, tombeau de don Ordoño, à Léon *(fig. 68)*. etc. Cette position a été exagérée plus tard par les Jansénistes, qui y ont attaché une signification symbolique.

4. Façades de San Zéno de Vérone, Altamura, Orviéto, Sainte-Anastasie de Vérone *(fig. 67)* ; ambon de Parme ; chandelier de Gaëte, etc.

5. Reims, Fribourg en-Brisgau, Strasbourg, Thann, etc.

6. Vantaux de San Zéno de Vérone et de Bénévent, chandelier de Gaëte ; ambon de Pise ; portes de Rouen, de Strasbourg, de Fribourg, en Brisgau, etc.

II. *La Croix.* — Les imagiers de France, suivant l'exemple des artistes de l'époque romane et des Byzantins, ont toujours, à part quelques différences de détail, représenté la Croix à quatre bras se coupant à angles droits, en bois équarri. La forme en « Tau » ne se rencontre que rarement sur des manuscrits ou des vitraux, plus rarement encore sur des ivoires ou des mosaïques, jamais, à notre connaissance, sur aucune porte d'église. A l'extrême limite du moyen-âge cependant, sur le monument de Schreyer, que l'immortel Adam Krafft sculptait en 1492 contre la muraille extérieure de l'église Saint-Sebald à Nuremberg, nous trouvons sur le Calvaire une croix en T : nouvelle preuve de cette originalité que nous avons déjà signalée chez les artistes allemands (1). Par contre, on rencontre parfois sur des portails, surtout en Italie, des croix dont les bras sont plus ou moins inclinés : ainsi à Altamura *(fig. 49)* et à Sainte-Anastasie de Vérone (XIIIe siècle) *(fig. 67)*. Enfin, sur le chandelier de Gaëte (XIIIe siècle) la croix affecte exceptionnellement la forme d'un Y.

Assez fréquemment dans les œuvres byzantines et romanes, lorsque la matière employée, ivoire ou bronze, s'y prêtait particulièrement, l'artiste, pour mieux honorer l'instrument de la Rédemption, l'a orné d'une moulure (2) ou bordé d'un rang de perles (3). Cette décoration, exceptionnelle dans les ouvrages de pierre, même à l'époque romane, a complètement disparu de la sculpture monumentale dans l'époque go-

1. De même sur quelques retables : celui de Touffreville, etc.

2. Linteau de Terlizzi *(fig. 50)*, vantaux de Bénévent, paliottos de Milan (or repoussé, IXe siècle) et de Salerne (ivoire), etc.

3. Ivoires : carolingien du musée de Cluny, de l'évangéliaire d'Augsbourg ; orfévrerie : reliquaire de Conques, etc. Vantaux de bronze d'Hildeshein (comm. XIe siècle).

thique. La même remarque s'applique aux croix pattées ( ), ou terminées par des fleurons (2)

C'est probablement au XIIe siècle que certains sculpteurs imaginèrent pour la première fois de traduire littéralement l'expression consacrée des Pères « arbor crucis », l'arbre de vie opposé à l'arbre de mort du Paradis terrestre, et de figurer la croix sous la forme d'un arbre véritable, aux nœuds apparents : du moins le plus ancien exemple que nous possédions, en sculpture, de ces croix de bois naturel, paraît être celui du bas-relief composé par Antellami, vers 1178, sur l'ambon de la cathédrale de Parme (1); le même artiste reproduisit ce

Fig. 68. — Tombeau de don Ordono, roi de Léon, dans la cathédrale de Léon. Crucifixion, Déposition de croix (XVe siècle). (Ces sculptures sont entièrement peintes en tons doux (estofados.)

modèle au tympan du baptistère de la même ville (3). — Vers la même époque nous retrouvons ce type sur le tympan de Verceil. Cette innovation fit fortune en Italie, d'abord, puis en Espagne, où nous trouvons ce type reproduit sur quelques monuments dès la fin du XIIe siècle (2) et surtout aux XIVe et XVe siècles (3), enfin en Allemagne dans la dernière période

1. Bas-relief d'Externstein (Allemagne XIIe siècle).

2. Au XVe siècle, on retrouve des croix plus ornées que jamais, terminées souvent par des fleurs de lys : ainsi le Crucifix du jubé de Louvain, œuvre de Mathieu de Layens.

3. Dans un Jugement dernier.

1. Dans une Déposition de croix.

2. Notamment dans le cloître de Burgos ; également dans un bas-relief du cloître de Saint Domingo de Silos, etc.

3. Tombeau du roi don Ordoño, dans la cathédrale de Léon (*fig. 68*), porte Sta Catalina dans le cloître de Burgos (*fig. 75*) etc.

médiévale [1]. Parfois même, comme à Fribourg-en-Brisgau, l'imagier accentue l'analogie, en inclinant, suivant un type que nous avons déjà signalé ailleurs, les bras de la croix comme les branches d'un arbre véritable [2]. Enfin, au sommet de cet arbre, entre les rameaux qui ombragent la tête du Crucifié, voici qu'un pélican a installé son nid et que, se déchirant la poitrine à coups de bec, il nourrit de son sang ses petits affamés (tympan de Fribourg-en-Brisgau et de Burgos (porte Santa Catalina *fig. 75*), retable du maître-autel de la Chartreuse de Miraflores, près Burgos, œuvre de Gil de Siloë, fin XVe siècle). — Quelque accoutumé que l'on soit à cette image traditionnelle du Christ s'offrant pour nous en holocauste, on peut s'étonner de la trouver ici réunie et comme confondue avec le sacrifice même du Calvaire. — Nous n'avons rencontré dans la sculpture monumentale française aucun exemple, ni de ce pélican nichant sur la croix, ni même d'aucune croix en bois naturel [3].

Les artistes byzantins et, après eux, ceux d'Allemagne ont, d'une façon plus saisissante encore, rappelé l'opposition entre l'arbre de vie et l'arbre de mort, entre la Rédemption et la chute originelle. S'emparant d'une antique tradition, d'après laquelle la montagne du Calvaire [4] aurait servi de sépulture à Adam, ils ont représenté le squelette [5], ou du moins la tête et quelques ossements [1] du premier homme au pied de la croix, tantôt dans une sorte de grotte souterraine [2], tantôt à même sur le sol [3] : le sang du Christ coule ainsi sur ces restes souillés et les purifie. — Cette disposition n'a généralement pas été adoptée par nos sculpteurs français, mais nous la rencontrons fréquemment sur les vitraux de nos cathédrales ; à Beauvais même, le peintre-verrier est allé plus loin : il nous montre, en face de Jésus en croix, Adam lui-même qui ressuscite et regarde le Sauveur avec amour [4].

Les Byzantins ont parfois symbolisé autrement encore la victoire du Crucifié sur le péché et sur la mort : l'antique serpent, enroulé au pied de la croix, essaie en vain de se dresser jusqu'à Jésus. Ce type, très commun dans les manuscrits, se rencontre aussi sur quelques ivoires [5]. Un autre type, très rare, dérivé de la même idée, apparaît sur un plat d'ivoire du musée de Metz (Xe siècle) : là, au pied de la croix même, pousse l'Arbre de la Science près duquel se tiennent Adam et Eve : rapprochement hardi du Péché et de la Rédemption.

Au pied de la croix on trouve quelquefois aussi, aux diverses époques, un calice dans lequel coule le sang précieux du Sauveur, soit directement, comme sur le gâble de Reims (XIIIe siècle), soit par l'intermé-

1. S. Laurent de Nuremberg (*fig. 6*), Fribourg en-Brisgau (*fig. 58*), Ulm (*fig. 54*).

2. Sur les vantaux de Nowgorod (porte de Plock XIIe siècle), la croix est bizarrement formée de branches de palmier ; de même sur ceux de Hildesheim.

3. Sauf dans les Calvaires bretons : Pleyben, S. Thégonnec, Guéhenno, Plougastel, etc.

4. Le mot « Golgotha signifie d'ailleurs lieu du crâne » et en Allemagne, aujourd'hui encore, on intercale généralement dans l'évangile de la Passion la mention de cette étymologie.

5. A Strasborrg (*fig. 57*) ; ce squelette est, au point de vue anatomique, remarquablement exact.

1. Type byzantin, notamment sur une plaque d'ivoire du XIIIe siècle de la collection Spitzer, etc. — Cette disposition s'est perpétuée jusqu'à nos jours pour certains crucifix, sur lesquels nous voyons sous les pieds de Jésus, une tête de mort et deux os entrecroisés, fixés sur le bois même de la croix.

2. A Strasbourg (*fig. 57*), à Lucques ; de même sur de nombreuses fresques grecques.

3. A Rouen (*fig. 59*).

4. Exemple cité par Didron : Adam et Eve figurent aussi dans la Déposition de Croix d'Externstein (Allemagne XIIe siècle).

5. Notamment sur un plat de reliure du IXe siècle, du musée de Cluny ; sur un autre conservé à Tournai, etc.

diaire d'une planchette inclinée sur laquelle reposent les pieds de Jésus, comme dans ce curieux ivoire carolingien du musée de Cluny dont nous avons déjà parlé. Mais,

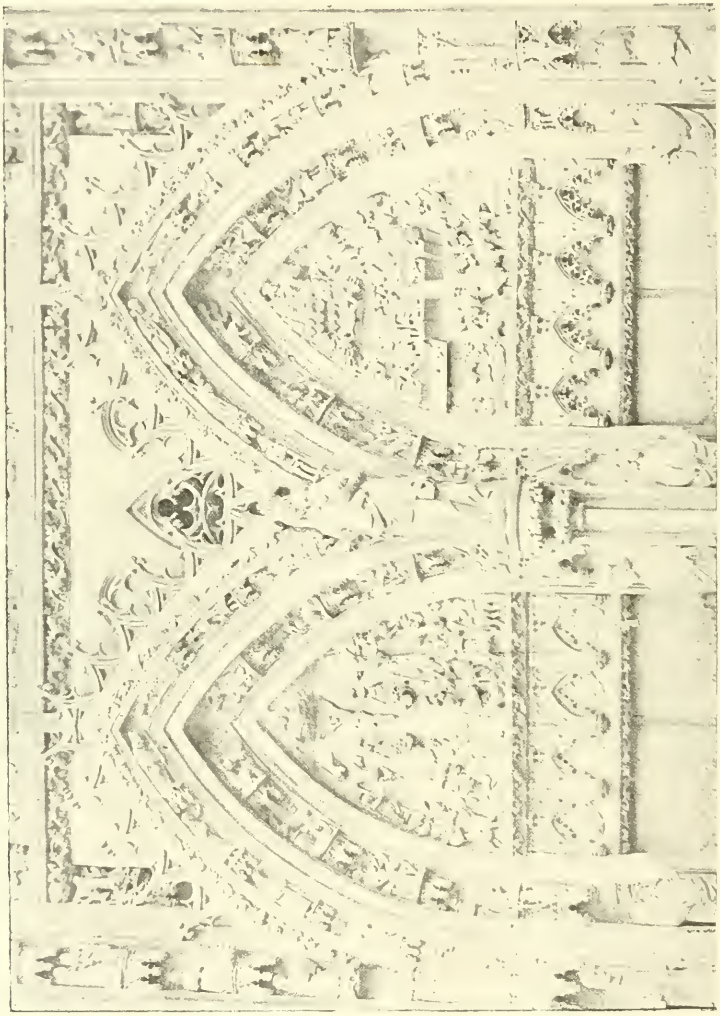


Fig. 69. — Tympan de la porte occidentale de l'église Saint-Thibault, à Thann.

à partir surtout de la fin du XIIIe siècle, ainsi que nous le dirons plus loin, ce calice a été plus souvent confié à un ange, pour y recueillir le sang des mains du Divin Crucifié [1].

1. Sur un triptyque d'ivoire de l'ancienne collection Spit-

La croix porte fréquemment l'inscription rédigée par Pilate, soit dans son texte intégral : Jesus Nazarenus Rex Judæorum (1), ce qui est assez habituel jusqu'au XIIe siècle, soit résumée dans les quatre initiales INRI (2), ce qui est plutôt l'usage à partir du XIVe (3). Elle est gravée généralement sur une tablette de bois fixée au-dessus de la tête du Christ, ou exceptionnellement sur la croix elle-même (4) : une fois, dans la Déposition de Croix sculptée par Antellami sur l'ambon de Parme (1178), on la trouve inscrite tout le long des bras horizontaux de la croix, disposition illogique qu'explique, sans la justifier, le désir de l'artiste d'écrire le texte en caractères lisibles à distance, ce qui eût été impossible dans le champ restreint offert par le sommet de la croix. Les imagiers français, surtout à partir du XIIIe siècle, ont volontiers remplacé la tablette de bois de leurs devanciers par un carré d'étoffe ou de parchemin, cloué sur la croix, et portant la même inscription (5). Enfin, plus on s'avance vers la fin du moyen-âge, plus on rencontre de croix nues, sans écriteau ni inscription d'aucune sorte (6).

Les figures qui entourent le Crucifié peuvent être divisées en deux catégories : d'une part les figures symboliques : Soleil et Lune, Église et Synagogue, Anges, qui, à l'exception de ces derniers, sont spéciales à l'iconographie de l'antiquité et du moyen-âge et ont à peu près disparu du répertoire artistique lors de la Renaissance ; d'autre part les personnages historiques,

Fig. 70. — Détail des vantaux de San Zeno de Vérone. La Déposition de croix.

c'est-à-dire la Vierge et S. Jean, les Saintes Femmes, les deux larrons, les soldats, les Juifs, foule qui se multiplie autour de la croix à mesure que l'on avance dans le cours des siècles.

Nous examinerons successivement ces diverses figures.

G. Sanoner,

(A suivre.) Paris.

zer (XIVe siècle) c'est un petit personnage assis au pied de la croix, qui recueille le sang de Jésus.

1. Surtout sur les ivoires : paliotto de Salerne, plaque du IXe siècle du musée de Cluny, etc.

2. Tympans d'Ulm, de Nuremberg (Saint-Laurent), Strasbourg ; retable de Marissel ; voussure de Rue, etc.

3. Souvent aussi dans la sculpture monumentale, les artistes ont jugé inutile de graver une inscription qui n'aurait pu être lue à distance, et ils ont laissé la tablette nue : ainsi à Orviéto, Sainte-Anastasie de Vérone *(fig. 67)*, Strasbourg, etc.

4. Paliotto de Salerne ; ivoire carolingien du musée de Cluny.

5. Sur le tympan de Thann, par une disposition illogique, c'est un ange, volant au-dessus de la Croix, qui porte l'inscription brodée sur un voile carré. *(fig 69)*

6. Vantaux de Hildesheim et de Vérone ; bas-relief de S. Domingo de Silos, etc. (XIIe siècle) ; Terlizzi, chandelier de Saint Paul hors les murs (XIIIe siècle) ; tympan de St-Père-sous-Vezelay (XIVe siècle) ; tombeau de don Ordoño à Léon ; retables d'Ambierle, Thielen, Airion, St-Germain l'Auxerrois, etc. (XVe et XVIe siècles) etc.

Planche I. — **Ange musicien de Fra Angelico.** (Tabernacle de la Galerie des Offices à Florence.)

Mme Henriette Mendelsohn a consacré son érudition et ses patientes recherches à un charmant sujet, bien digne de tenter une dame chrétienne : *les anges dans l'art* (1) ; et nous la félicitons d'avoir donné un livre d'un très vif intérêt et d'une charmante présentation (2).

Fig. 1. — Diptyque du XIe siècle a la cathédrale de Tournai.

Nous traiterons sommairement cette même jolie question, en puisant dans son étude de quoi rafraîchir les notes que nous avions depuis longtemps recueillies. Nos lecteurs seront, espérons-nous, tentés de recourir, pour la documentation, à l'excellent livre de Mme Mendelsohn, qui est une mine de renseignements précis (3).

1. L'auteur a pris pour thème de son travail l'étude des anges des neuf chœurs, surtout des degrés inférieurs, les plus importants au point de vue de l'histoire de l'art. Des Archanges, Chérubins et des Séraphins, il n'est question que pour autant qu'ils appartiennent à la hiérarchie. Au point de vue chronologique, Mme M. traite le sujet depuis la période gothique jusques y compris la Renaissance, et, pour bien établir les caractères de l'art allemand, elle met en parallèle les œuvres germaniques avec les œuvres italiennes ; les sources néerlandaises, françaises et anglaises ne sont mises à contribution que pour autant que les matériaux allemands fassent défaut, notamment pour la période de transition s'étendant depuis la fin du XIIIe jusqu'au commencement du XVe siècle.

Renfermé dans ces limites, l'auteur s'est proposé de bien faire voir les différences entre la manière propre aux pays du Nord de représenter les anges et le faire italien ; il y a parfaitement réussi. Le livre est attrayant, grâce à sa belle illustration ; il est facile à lire par la classification adoptée. Celle-ci comporte deux grandes divisions. La première, dans laquelle sont analysées les formes diverses sous lesquelles les anges ont été représentés ; la seconde, qui est de loin la plus importante, et dans laquelle les anges sont étudiés d'après la fonction qu'ils remplissent comme membres de la cour céleste, comme compagnons de l'Enfant divin, comme serviteurs des saints, comme gardiens des hommes et comme acteurs dans les différentes scènes de l'histoire sainte, etc.

2. *Die Engel in der bildenden Kunst. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte der Gothik und der Renaissance.* Gr. in-8° de 154 pp., riche illustr. Behrs, Berlin, 1907. Prix : 6 MK.

3. Cet ouvrage d'érudition aura prochainement une sorte de complément, dans un beau volume que prépare la maison Desclée sur les anges, considérés plus particulièrement au point de vue religieux ; il est dû à la plume du R. P. Hoppenot, l'auteur bien connu si sympathique du *Crucifix* et de la *Sainte Messe*.

I. LE TYPE.

Il convient de représenter l'ange sous les traits de l'adolescent. Il s'agit ici exclusivement des *bons* anges. L'enfant, exempt de toute souillure, n'a pas encore l'intelligence développée ; l'âge mûr n'a pas le prestige de l'innocence. L'adolescent, doué de la virginité, de la fraîcheur corporelle, de la naïveté des sentiments et de la vivacité de l'esprit, a mérité la préférence aux bonnes époques de l'art. « Une éternelle adolescence, a dit Joseph de Maistre, brille sur ces visages célestes ; jamais ils n'ont été enfants, jamais ils ne seront vieillards. » On leur donne donc la figure de jeunes hommes, en s'abstenant de marquer le caractère viril propre à l'homme terrestre [1].

Fig. 2. — Annonciation de la sainte Vierge — Peinture murale du XVe siècle, découverte à Bruges.

Quant à leur costume, au moyen âge on les voit vêtus d'une longue robe blanche (*fig. 2*) et déchaussés toujours, puisqu'ils habitent le ciel; on leur ceint les reins, car ils sont messagers célestes. Ministres du Seigneur il convient de leur donner le costume qui sert à l'autel, hormis les insignes de la prêtrise. On leur ajoute des ailes pour exprimer la rapidité avec laquelle ils exécutent les ordres du Seigneur. Leur tête est ornée du nimbe, et ceinte de la couronne en bandeau; à leur front brille une flamme, une étoile ou une croix. Ils tiennent souvent, comme hérauts de la parole divine, une longue hampe

1. Cum enim a mortuis resurrexerint, neque nubent neque nubentur, sed sunt sicut angeli in cœlis (S. Marc., XII, 25).

fleuronnée (*fig. 20*) ou sommée d'un petit globe surmonté lui-même d'une croix (*fig. 9*).

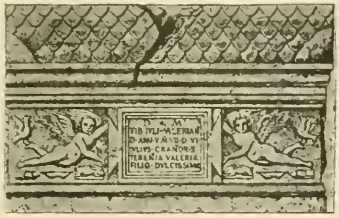


Fig. 3. — Sarcophage de Saint-Andéol (angelots en génies païens).

Tel est le type chrétien courant. Voyons quelle a été son évolution à travers les siècles.

* * *

Fig. 4. — Ange musicien. — Détail de Vivarini Alvise. (Phot. de M. Anderson, Rome).

L'ange des premiers siècles, d'abord confondu avec les génies païens (v. *fig. 3*, le sarcophage de Saint-Andéol), est de bonne heure un jeune homme vêtu de la tunique et du *pallium* [1]. Dès le VIIe siècle on lui donne des ailes en même temps que le nimbe. Le moyen âge a respecté cette

Fig. 5. — Ange de l'Annonciation, statue de l'église de Sainte-Marie Madeleine à Tournai.

sage conception, qui fait de l'ange un adolescent. Albert Durer est le seul artiste ancien qui ait figuré l'ange sous les traits d'un homme adulte. Les novateurs de l'art

1. On cite comme exception un ange nu figuré dans les mosaïques de Sainte-Pudentienne à Rome.

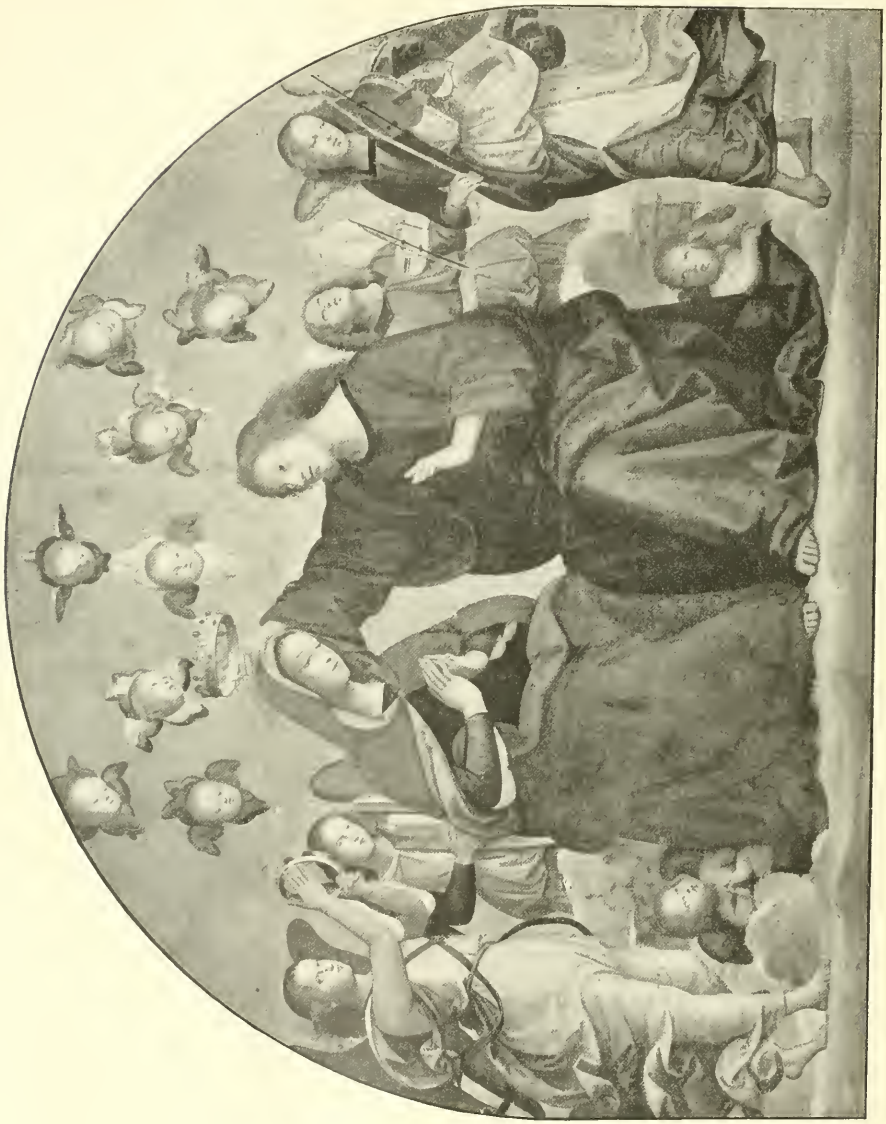


Fig. 6. — Couronnement de la Sainte Vierge, par Raphaël au Vatican.

italien, Pisano et Giotto, n'ont rien changé au type traditionnel ; les trécentistes expriment la jeunesse sans marquer le sexe comme on le voit autour de la madone de Cimabuë, de Sainte-Maria Novella à Florence ; ce sont les quatrocentistes qui ont eu le mauvais goût d'inaugurer l'ange féminin. De gracieuses jeunes filles, couronnées de fleurs et portant des rameaux de lys, font fonction d'anges autour de la madone de Dominico Ghirlandajo qui orne la galerie des Offices de Florence ; des adolescentes ailées

Fig. 7. — Le couronnement de la Sainte Vierge.

et légèrement vêtues soutiennent la couronne au-dessus de la tête de la madone du Romanino au musée civique de Padoue (1). Les anges du Frère Negroponte entourant la madone de Saint-François de Venise, sont aussi des êtres féminins (2). On a parfois représenté l'ange par un buste noyé dans une draperie flottante, forme qui a l'avantage de l'immatérialiser. Le XVIe siècle revient aux formes puissantes du jeune homme. L'angelot en forme d'enfant espiègle (*fig. 4*), évoquant le souvenir d'Eros et des génies païens, apparaît en Italie vers 1400 (3). Le dernier terme de la corruption du type consiste dans la tête joufflue et ailée d'un baby-chérubin voletant dans l'espace sur des ailes de passereau au nombre de deux, quatre ou six (chérubins), tel qu'on les voit, par exemple, dans le couronnement de la Vierge de Raphaël, au Vatican (*fig. 6*), en même temps que des anges en pied à figures de jeunes filles. Les Della Robbia en ont orné l'encadrement de leurs jolis tympans sculptés.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1903, p. 383.
2. V. *Ibid.*, p. 389.
3. L'ange-enfant habillé se voit en France dès le XIVe siècle (ex. : à la cathédrale d'Amiens.)

II. LES ATTRIBUTS.

Les principaux attributs des anges sont le *nimbe* circulaire, la *nudité des pieds* et les *ailes*.

Le *nimbe* (disque lumineux, ordinairement doré, qui cerne la tête) est un attribut de sainteté, et un rappel de la lumière céleste au sein de laquelle habitent les bons anges. Par leur nimbe, les anges sont comme des

Fig. 8. — Anges musiciens nimbés. (Vignette de l'Imprimerie St-Jean l'Évangéliste).

sources de lumière (*fig. 8, 9 et 10*). L'émanation lumineuse a été rendue sensible par Taddeo Gaddi dans son Annonciation de Santa Croce de Florence, et la même

Fig. 9. — Mosaïque de Saint-Apollinaire le Neuf. (Anges nimbés chaussés de sandales).

innovation, d'anges rayonnants de la lumière, apparaît dans le tableau de la Légende de

Fig. 10. — La Madone et l'Enfant Jésus entourés d'Anges musiciens, par Bartolomeo Caporali.

sainte Ursule du maître Colonais. Stephan Lochner et Hugo Vander Goes réalisent des perspectives aériennes sur cette donnée lumineuse.

Le nimbe n'est facilement figuré qu'en peinture. En sculpture il est suppléé par le diadème, qui signifie la gloire, ou par un plateau rond doré fixé derrière la tête.

La *nudité des pieds* annonce que les envoyés de Dieu sont les habitants du ciel, étrangers à la terre; les personnages célestes ont cette prérogative, principalement la Très Sainte Vierge. Cependant la règle n'est pas absolue; les Italiens donnent parfois aux anges des sandales et les Byzantins, des brodequins (*fig. 19*).

Ange sonnant de la trompette. Ange jouant de la guitare. Ange jouant du crowth.

Fig. 11. — Peintures murales de l'église Saint-Martin à Hal.

Les *ailes* marquent la nature céleste des anges et la rapidité avec laquelle ils se rendent exécuter les ordres divins.

Fig. 12. — Fresque du XIIe siècle à la cathédrale de Tournai. (Légende de sainte Marguerite).

L'ange volant créé par l'art antique était tombé en désuétude; selon Me H. Mendelsohn, le type fut ressuscité en 1180 par Petrus Vasselutus, aux luminaires de Saint-Paul-hors-les-Murs; ses anges volent

Fig. 13. — S. Mathieu, vignette de l'imprim. St-Jean l'Evangéliste.

gauchement, mais ceux d'Arnolfo di Cam-

bio, au tabernacle de la même basilique, planent parfaitement.

Les ailes sont différemment traitées selon les temps et les lieux. Elles sont *abaissées* au repos, *volantes* quand l'ange se rend en mission. Chez les Byzantins les ailes sont souvent disposées de manière dissymétrique, l'une éployée, l'autre rabattue. Cette manière est également celle de l'époque romane en Occident. Nous en donnons comme exemple (*fig. 12*) l'un des tableaux de la légende de sainte Marguerite, peinte au

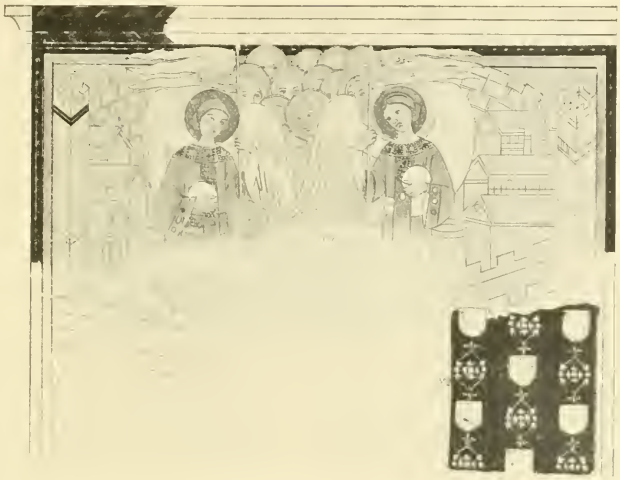


Fig. 14 — Fresque du XIIe siècle à la cathédrale de Tournai.

XIIe siècle sur les murs du transept de la cathédrale de Tournai. Selon feu Barbier de Montault [1], cette attitude signifierait une mission temporaire (?).

Fig. 15. — Peinture murale de la cathédrale de Tournai

Au XIIIe siècle, les ailes se distinguent de l'habillement et par la structure et par la couleur. Les anges, surtout l'archange Gabriel, paraissent souvent avec des ailes

Fig. 16. — Anges portant un reliquaire.

de paon [1]. Puis la coloration des ailes s'atténue. Le Titien, le Tintoret inaugurent

1. *Traité d'iconographie*, t. II, p. 4.

1. Tapisserie à la cathédrale d'Angers.

les ailes monochromes. Dès le XIVe siècle, les ailes tendent à se simplifier, comme on le voit dans les œuvres de Fra Angelico, de Filippo Lippi et de Signorelli qui ont créé les ailes idéales comme élégance. Le Nord a affectionné au moyen âge un type caractérisé de grandes ailes à deux rangées : une première rangée, souvent double, de plumes continues et courtes, une seconde de quelques plumes longues et éployées, pointues, dirigées vers le haut. Au XIVe siècle persiste en Allemagne la variété byzantine d'ailes dirigées l'une vers le haut, l'autre vers le bas

Fig. 17 — Baptême du Christ, linteau de porte du baptistère de Parme.

Les ailes sont parfois *ocellées*, comme on le voit aux anges, reproduits ci-dessus, représentés sur le mur de l'église de Hal (*fig. 11*) et dans les belles peintures des voûtes du château de Ponthoz, naguère reproduites dans la *Revue de l'Art chrétien*, année 1892, pl. I.

Souvent les anges gothiques émergent à mi-corps des nuées. Tels sont les beaux anges décoratifs qui ornent les tympans des arcatures sous les fenêtres des collatéraux du chœur de la cathédrale de Tournai (*fig. 15*). C'est la Renaissance, qui créa des anges impondérables se mouvant librement dans l'éther. Ils n'ont finalement plus besoin d'ailes chez le Corrège.

Dans le Nord, l'ange vole plutôt comme l'oiseau que comme un être humain ailé, et sa longue robe flottante a des allures de queue dans l'école de Cologne.

Souvent les anges, comme les autres personnages célestes, se tiennent debout sur des *nébules* (*fig. 18*), c'est-à-dire sur un nuage stylisé, ou en se hissant à mi-corps sur le même support.

Fig. 18. — Nébules.

Maître Jean Bethune.

OUS continuerons à commenter le beau livre que notre ancien Directeur, feu Jules Helbig, de vénérée mémoire, a consacré à son ami Jean Bethune (1).

Nous avons fait connaître Bethune comme restaurateur de la peinture sur verre en Belgique. Considérons-le, d'une manière plus générale, comme chef d'école d'art.

Comme nous l'avons dit, l'art du verrier lui parut le premier à restaurer, car c'était celui qui manquait le plus à la beauté des églises (froidement éclairées comme des maisons), et qui pouvait le plus facilement rehausser leur prestige religieux. Cet art, il en saisit tout de suite l'importance capitale et le charme magique ; il en apprit la technique et le sentiment artistique à l'atelier de John Hardman de Birminghan. Au début de sa carrière il le caractérise en ces termes saisissants et clairs.

« Je ne chercherai pas à produire des tableaux imitant, d'une manière toujours imparfaite, et sans doute inopportune, les tableaux peints à l'huile, mais de véritables verrières, ayant l'aspect imposant et religieux qu'on savait si bien leur donner autrefois, participant à la fois de la richesse de la mosaïque, de la variété de tons de la peinture translucide et de la majesté de la statuaire, satisfaisant l'œil par la vivacité et le mélange des couleurs et parlant surtout au cœur pour l'aider à mieux prier et aimer Dieu davantage. »

1. *Le baron Bethune, étude biographique.* Imprimerie St-Augustin. Lille, Bruges, 1906.

Peut-on mieux tracer les caractères et le but de la bonne vitrerie religieuse ?

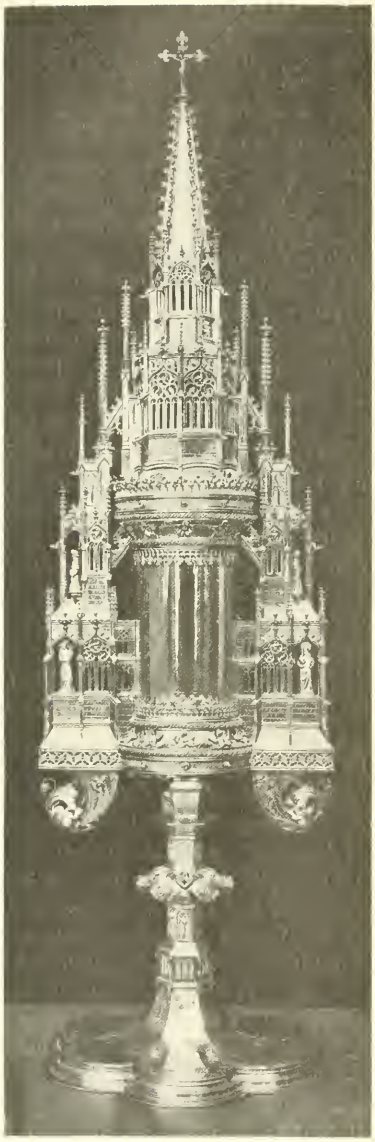
Combien judicieuse, par contre, est la critique qu'il élève, avec la modération qui lui était propre, contre les vitraux alors en honneur en France :

« La plupart des vitraux exposés à Paris, ont perdu ces caractères, pourtant inséparables de l'idée que nous nous formons tout naturellement d'une surface vitrée. Ils représentent presque tous des scènes mises en perspective, des plans fuyant les uns derrière les autres, ayant une masse centrale lumineuse, tandis que les autres parties servant de repoussoirs sont sacrifiés et maintenus dans l'ombre. »

« Ne vous semble-t-il pas... qu'il y a là une véritable contradiction entre l'objet d'une fenêtre, qui doit servir à éclairer un édifice, et l'aspect de ces grandes portions de vitrail, qui, pour augmenter le relief d'un point isolé, sont ternies et obscurcies à dessein ? »

J. Helbig a défini les principes généraux du maître en fait d'art. Ces principes ne sont nullement le résultat d'un système, mais découlent de sa foi chrétienne. L'art de notre maître est l'art chrétien au sens absolu, c'est l'expression de son sentiment religieux. C'est à ce point de vue que se plaçait Bethune pour juger une œuvre ancienne ou moderne. Inspire-t-elle la piété, éloigne-t-elle la pensée de la matière, des jouissances sensuelles, l'œuvre est bonne ; plus elle élève l'âme vers l'idéal divin, plus parfaite est-elle.

Il était exclusif, oui, de tout ce qui portait au mal, de ce qui n'existait que pour le plaisir des yeux et ne comportait que vir-



Ostensoir du Trésor de l'abbaye de Beuron.

tuosité. Il était artiste dans toutes les fibres d'un cœur vibrant, mais chrétien dans toutes les aspirations de son âme. Le monde actuel est imprégné de paganisme littéraire et artistique et de panthéisme matérialiste. Dans sa conviction, l'art ne devait pas concourir à augmenter les dangers de ces courants anti-religieux et séducteurs. La grâce et la correction du dessin, le prestige du modelé, du clair obscur, le laissaient froid si la note chrétienne était faussée. Et, nous le demandons avec son historiographe, qui oserait en faire un grief à ce catholique convaincu ? A ceux qui s'étonnent de sa répugnance pour l'esprit de la Renaissance, Helbig rappelle ces paroles de Taine : « En Italie pendant la Renaissance, en Angleterre sous la Restauration, en France sous la Convention et le Directoire (Taine ajouterait avec raison la République française actuelle), on a vu l'homme se faire païen comme au premier siècle. Du même coup il se retrouvait tel qu'au temps d'Auguste et de Tibère, c'est-à-dire voluptueux et dur ; il abusait de lui-même; l'égoïsme brutal ou calculateur avait repris l'ascendent , la cruauté et la sensualité s'étalaient. La société devenait un coupe-gorge et un mauvais lieu. Quand on s'est donné ce spectacle, et de près, on peut évaluer l'apport du christianisme dans nos sociétés modernes, ce qu'il y introduisit de pudeur, de douceur et d'humanité, ce qu'il y maintient d'honneur et de bonne foi, de justice ; ..... et le vieil Évangile, quelle que soit son enveloppe présente, est encore aujourd'hui le meilleur auxiliaire de l'instinct social. Ce que, selon Taine, le vieil Évangile est encore au point de vue de la conservation sociale de la société, Bethune voulait que le même Évangile le fût dans l'art » (1).

1. Taine, *L'Église et le temps présent. Revue des Deux Mondes*, 15 mai 1891.

La Sainte Face.

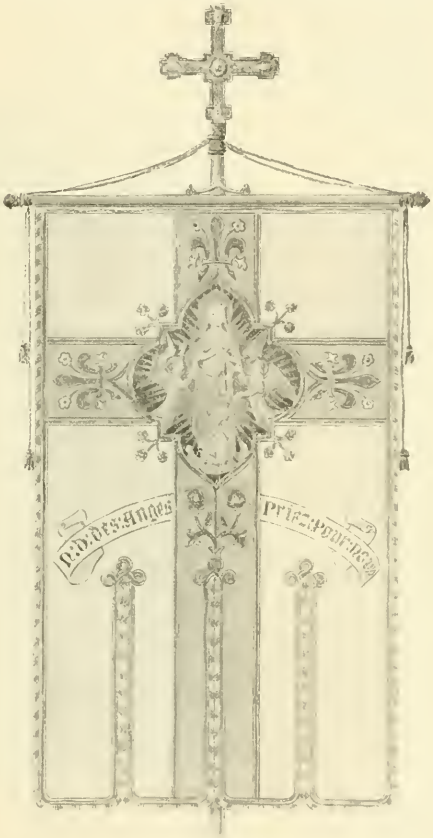
PEINTURE A L'HUILE, PAR LE BARON BÉTHUNE.

L'invasion de l'esprit de la Renaissance dans l'art moderne s'est perpétuée par l'enseignement académique, à l'encontre duquel Bethune fonda, avec le concours du F. Marès, l'école de Saint-Luc. Son âme chrétienne était choquée d'une méthode, qui semble avoir pour objet de n'étudier l'homme que comme l'animal le plus beau de la création.

Bethune, qui était architecte, voyait dans la peinture et la statuaire des arts décoratifs en même temps que des arts d'expression, mais d'expression selon son noble et pur idéal. Il associait, dans un concept intégral, tous les arts tributaires de l'architecture, et sa connaissance intime de leurs techniques diverses lui permettait de les faire concourir en une parfaite harmonie, qu'aucun artiste moderne n'a su réaliser si pleinement. Écoutons-le, communiquant à un de ses élèves son idéal artistique :

« Vous avez dû être surpris de trouver en moi une conviction si complète, une admiration si décidée pour les œuvres de l'art dont les formes vous semblent étranges et défectueuses au point de vue du naturalisme, et maintenant que vous voyez vous-même ces belles choses dans les églises de votre pays et que vous réfléchissez, vous admirez avec moi. Vous savez combien il est difficile de composer avec énergie et de matérialiser par le crayon les vertus chrétiennes, comme on les pratiquait habituellement aux âges de foi. La foi, la franchise, l'énergie, l'exquise délicatesse sont aujourd'hui bien rares dans la société ; est-il étonnant, après cela, de n'en plus retrouver de traces dans l'art moderne ? L'indifférence et le doute remplacent la foi, elles ont attiédi l'imagination ; la condescendance et le sensibilisme ont remplacé la franchise et l'énergie ; l'envie et l'égoïsme ont abruti les cœurs et glacé le sentiment catholique, que l'on ne retrouve plus guère que derrière la grille du cloître.... »

« Nous nous voyons bien un peu isolé, dans notre admiration pour les perfections



Bannière de Congrégation.
(D'après une esquisse du baron Bethune.)

spiritualistes ; mais cette considération ne doit pas nous décourager, car nous savons que notre cause est juste, et que nos efforts, nonobstant notre faiblesse, ont pour objet la gloire de Dieu, le salut de notre âme et le bonheur de notre prochain. »

On mesure ici la hauteur de l'idéal du maître.

***

J. Helbig s'est appliqué à raconter d'une manière plutôt objective la vie admirable de son ami, sans vouloir faire l'apologie de sa doctrine, et même sans en donner un exposé systématique et complet. D'ailleurs Bethune était un admirable et laborieux artiste, nullement un théoricien. Nous qui avons eu le bonheur de nous exercer sous sa direction, nous n'avons jamais obtenu de lui l'exposé d'une méthode ni de règles d'art. Il semblait vouloir que l'œuvre artistique

Isaie, David, Jérémie, panneau d'un des vitraux de la *Votifkirche*, à Aix-la-Chapelle.
(D'après le carton du baron Bethune.)

sorte du cœur plutôt que de l'esprit, et redouter que des recettes formulées ne servissent à des productions banales, exemptes de souffle. Il insistait seulement sur la nécessité de conformer l'œuvre à son but, et montrait par d'abondants exemples de quelle logique admirable sont imprégnées les œuvres du moyen-âge qu'il affectionnait.

Bethune a été apprécié, avec une justesse particulière, par l'auteur d'un remarquable article qui vient de paraître dans le *Bulletin des métiers d'art*, qui est un peu l'organe des écoles de Saint-Luc [1]. Comme le remarque l'écrivain de cet article, qui signe E. G., les principes du maître bouleversaient les no-

1. Livraison d'avril 1907, p. 305.

tions généralement reçues de son temps. « Ils tendaient à mettre l'originalité là où ne régnait que l'imitation et la routine ; ils invoquaient la raison là où dominaient les formules ; mieux encore, ils voulaient soumettre au régime de l'utilité sociale un art qui prétendait n'exister que pour lui-même. »

Les principes du maître se découvrent seulement dans ses œuvres. « Celles-ci relèvent toutes d'un art appliqué à servir, à ennoblir tous les besoins matériels et toutes les tendances morales de l'être... » Son art est social, chrétien, national, rationnel.

« En fait, bien peu aperçurent la véritable portée de la révolution que Bethune

Château de Schelderode lez Gand,
construit par M. F. van de Poele pour lui-même.

venait d'opérer ; dans ses œuvres la critique a vu d'abord des accidents... Certains s'attachèrent au mouvement créé par B..., parce qu'ils y voyaient un effort pour le relèvement dans l'art religieux, tombé très bas ; d'autres aimèrent en lui les formes souvent rappelées de l'art médiéval... Au contraire, il y en eut qui taxèrent de copie, d'imitation servile..., ces inspirations d'un art déprécié par l'Académie... La question n'était pas là. Certes Bethune, logiquement obligé de se rattacher à une tradition, avait hardiment remonté au moyen âge. Mais, à la vérité, copiste il ne fut point et il ne préconisa jamais de l'être. Si certaines de ses œuvres sont étroitement apparentées à des types anciens, jamais cette ressemblance n'existe pour elle-même. Elle est motivée, au contraire, par l'analogie des causes. Elle s'est imposée parce que la solution la plus utile n'a pas paru être ailleurs. Et il faut se rappeler que mainte création

de Bethune n'offre aucune similitude avec aucun type ancien, soit que ce type n'existât pas, soit que le maître s'en soit franchement détourné, mais dans tous les cas parce que le besoin moderne ne correspondait plus au besoin ancien. »

Église de Trieu de Courrière (province de Namur). (Construite d'après les plans du baron Bethune.)

Le rédacteur distingué du *Bulletin des métiers d'art* conclut en ces termes, d'une parfaite justesse :

« Ce n'est pas représenter telle qu'elle est la grande et géniale figure de Bethune, que de la borner au tracé d'un homme d'œuvre et d'un artiste pieux. Elle est d'une autre stature, et le geste de son action a une envergure autrement puissante. Les principes d'art élevés par Bethune sont vrais, profondément vrais, entièrement vrais, à un point de vue purement humain ;

s'ils sont admirables aussi sous le rapport religieux, c'est parce que la vérité humaine ne saurait complètement exister en dehors de la vérité religieuse. Profondément artiste et entièrement chrétien, dans ses actes et dans ses pensées, Bethune a si parfaitement retenu la vérité dans les deux domaines, qu'aucune contradiction n'a pu s'élever entre eux. Toute son existence a servi de modèle. N'est-ce pas le contraire des chrétiens élevés à l'école d'esthétique païenne ? Il règne entre leur vie d'artiste et leur vie d'homme une opposition perpétuelle bien faite pour annuler les efforts et admoindrir les caractères. »

En traçant ces dernières lignes, nous ne pouvons nous empêcher de penser, non sans une certaine pitié, à des amis égarés qui y sont portraicturés au vif. Tel est l'auteur d'un compte rendu de la vie de Bethune dans les *Notes d'art et d'archéologie* [1]. Le pauvre, il n'accorde même pas le nom d'artiste à ce chef d'une puissante école, qui compte des centaines de disciples fervents, des milliers d'admirateurs et de détracteurs... Pour ce monsieur, Bethune ne fut qu'un copiste.

Bibliothèque de l'abbaye de Maredsous.

« Le baron Bethune a multiplié les occasions de démontrer, que la formule esthétique du christianisme était incapable de vivre à l'unisson de celles que renouvellent les races (*sic*), plusieurs fois par siècle, avec les progrès de l'esprit humain. Il faut avoir le courage de dire que cet homme admirable s'est trompé, qu'il a fait fausse route et que les restaurations ou adaptations dont il peupla l'Europe [1] furent autant d'erreurs. En

1. Numéro de mars 1907, p. 67.

1. L'Europe ! mais Bethune n'a guère rien produit en dehors des Flandres, hormis ses mosaïques et ses vitraux d'Aix-la-Chapelle.

essayant d'arrêter l'évolution de l'art religieux, il a créé la légende de son impuissance ; en lui donnant pour idéal les découvertes archéologiques, il pouvait dessécher les sources d'un génie [1] créateur d'illusions que réclame l'humanité à toutes les étapes de son existence. On doit se souvenir du passé, mais on ne vit que du présent, les yeux fixés sur le mystérieux avenir. Après Ingres et Delacroix, sans oublier les maîtres modernes, le baron Bethune prétendait rénover la polychromie dans le style du « *Saint-Sulpice* » belge, le vitrail gothique, l'orfévrerie médiévale, mille procédés qui ne relèvent plus que du domaine de l'antiquaire [2]. Il eut le tort d'imposer cette néfaste habitude de tout subordonner au génie des races(encore!) mortes, alors que jamais ne fut plus désireux de vivre le génie des races vivantes [3]. Certes, l'étude que nous font lire les éditeurs du livre du regretté Jules Helbig démontre combien le baron Bethune cherchait l'excuse de ses médiocrités dans le culte des grandes Gildes. Quoi qu'il en soit, elles existent, elles ont faussé le goût des catholiques, elles ont empêché l'éclosion d'un grand nombre d'œuvres originales. Plus on les subit, plus on se persuade que la carrière du baron Bethune fut une période d'éclipse contre laquelle nous avons le devoir de protester. Il faut avoir visité, en Belgique, en Allemagne ou en Angleterre, les églises où passa cet apôtre du *poncif* pour apprécier combien le ridicule de sa production est en raison directe des superficies qu'elle occupe. Il faut comparer l'art médiéval véritable à l'art moderne pour se persuader que l'esthétique du baron Bethune fit plus de mal que les vandales et les révolutionnaires. »

Pures déclamations! Exposez-nous donc, Monsieur des races vivantes, vos principes salutaires et les œuvres qui réalisent votre idéal, et nous verrons ce qu'en vaut l'aune. En attendant, nous achèverons de citer l'excellente étude de M. E. G. :

« Pour répondre au reproche d'imitation, il suffirait de montrer un autre caractère de l'art de Bethune : sa personnalité. Il faut d'ailleurs absolument en tenir compte pour bien apprécier son œuvre. Peu d'artistes furent aussi personnels que lui. Ses travaux se reconnaissent à distance, ils portent une marque qui ne peut tromper. On pourrait presque dire que Bethune, comme toutes les personnalités puissantes, ne savait pas copier. Il est des artistes qui doivent se déclarer incapables de reproduire. Leur personnalité est si vigoureuse et si débordante, qu'elle se refuse à voir ce qui ne répond pas à son sentiment propre... Ainsi en est-il de Bethune. Voyez ses études de voyage, recueillies dans tant de milieux et d'époques. Il n'en est pas dont le sentiment ne concorde avec les œuvres qu'il a produites, il n'en est pas où l'on ne voie accusé l'idéal répondant au cœur de l'artiste. Et c'est de celui-ci qu'on a dit qu'il était un copiste ! »

Bethune fut un vrai rénovateur en architecture. Avant lui ses compatriotes construisaient les églises comme des granges [1] ou comme des cathédrales en miniature. C'est lui qui a créé le type gracieux, répandu en Belgique, d'églises modestes, mais élégantes et pieuses. Devant compter avec des ressources restreintes, il s'inspira, avec sagesse, des principes de la construction en briques brugeoise de la première époque. Il tira un parti précieux de la brique chanfreinée, de l'ébrasement des baies par retraits embrassant des travées verticales de fenêtres, de la lucarne flamande remise en honneur, des tablettes rampantes sur les pignons à oreilles, des lancettes jumelles et des triplets sous décharge, du berceau lambrissé, etc. ; il inaugura la construction sincère, apparente et une coupe des pierres et des bois d'une sagesse admirable ; il répudia les enduits externes et l'ornement

1. Quel pathos !

2. A la place du vitrail gothique et de l'orfèvrerie médiévale, l'art moderne n'a su rien produire qui vaille dans le domaine religieux.

3. De quelles races s'agit-il ? Vous figurez-vous que des races humaines se soient éteintes depuis les temps gothiques ?

1. Il n'y est d'exception que pour un très petit nombre d'églises belges, notamment trois ou quatre de Carpentier.

postiche, il réforma la menuiserie selon les meilleures règles techniques, et apprit à ses disciples à greffer la sculpture intimement sur la membrure architectonique. En un mot, il épura et réforma la technique architecturale avec une maîtrise parfaite et dans un esprit de rationalisme fécond Ses procédés, il est vrai, s'inspirent et se prévalent des traditions du moyen âge, mais il n'a pas copié de sa vie un seul édifice ancien et toutes ses productions sont plus originales, comparées aux types médiévaux, que la plupart des prétendues créations de nos modernstylistes en regard des styles récents ou antiques.

Loin de copier des formules mortes, Bethune a repris des traditions encore enracinées dans notre sol et leur a communiqué une sève nouvelle. Son initiative féconde a suscité des centaines de disciples; elle a donné naissance à une école qui ne périra point et qui, cette année encore, donnait des preuves éclatantes de sa productivité harmonieuse.

L'Exposition organisée au mois d'avril dernier à l'École Saint-Luc de Gand a été pour le public, qui connaît pourtant la haute valeur de cette institution, une véritable surprise et un sujet d'admiration. On y a produit, dans toutes les branches de l'art, des œuvres de belle technique, de forte expression décorative et d'esthétique très pure, et l'on peut dire que nulle école n'est en état de réaliser un ensemble aussi complet et aussi homogène en ce qui concerne le concert des diverses industries d'art associées à l'œuvre construite. Visiblement le génie de Jean Bethune planait sur cette exposition, dont nous reparlerons prochainement.

L. Cloquet.

P. S. Nous donnons ci-contre une planche chromo : une tête du Sauveur, peinte à l'huile par Jean Bethune.

Tête de page d'un bréviaire édité par l'imprimerie Saint-Jean Évangéliste à Tournai. (Dernier dessin fait pour cette maison par le baron Bethune, le 17 mai 1894.)

Mélanges.

Jésus-Christ représenté comme Apothicaire. (Notice iconographique).

PENDANT une cure à la ville de Baden-lez-Vienne, j'ai eu l'occasion de voir dans une droguerie un tableau représentant Jésus comme apothicaire. J'en ai fait prendre une photographie dans l'idée d'être agréable aux lecteurs de notre Revue. Malheureusement elle ne donnera qu'une faible idée de l'original; celui-ci étant peu éclairé la photographie est mal venue. Je vous l'envoie telle quelle en l'accompagnant d'une minutieuse description.

Ce curieux tableau fut acheté dans une pauvre droguerie de la Haute-Autriche par M. Adolphe Grimus, chevalier de Grimburg, propriétaire de la pharmacie « *Zum Heiligen Geist* », grand amateur et possesseur d'une des plus belles collections privées d'antiquités qu'on puisse voir.

Le visage du Christ est jeune et les cheveux sont longs et noirs; l'étoffe du vêtement est noire et rouge, Jésus se trouve debout devant une table et tient dans la main droite une balance tandis qu'il lève la main gauche. Un calice avec l'hostie est placé au milieu de la table et porte l'inscription : *Glaube* (Foi). Des deux côtés du calice se trouvent des boites portant ces inscriptions : *bestendig* (constant), *fürsichtig* (prudent), *Hoffnung* (espérance), *Barmhartigkeit* (miséricorde), *mesig* (modérément). Les inscriptions des flacons posés sur les rayons du fond sont illisibles, hormis une : *Augen* (yeux). Sous la balance on lit : *Gerechtigkeit* (justice) et au bas du tableau le texte de S. Mathieu XI 28 « *komt her zu mir alle, die Ihr mühesellig und beladen seijt. Ich will Eijch erkwicken* ». Venite ad me omnes qui laboratis et onerati estis, et ego reficiam vos (1).

Grâce à l'obligeance de M. B. Herz, un compatriote qui dirige la pharmacie, je fus mis en possession d'un numéro de la « *Pharmazeutische Post* », feuille hebdomadaire professionnelle, par lequel j'appris qu'il existait un certain nombre de peintures représentant le même sujet. Messieurs les rédacteurs de ce journal ont eu l'amabilité de nous communiquer les clichés représentant quelques-uns de ces tableaux.

Que le fondateur de la religion chrétienne soit honoré non seulement comme médecin de l'âme mais encore comme guérisseur des maux corporels, rien d'étonnant : les guérisons merveilleuses qu'il opéra et qui nous sont relatées par l'Écriture l'ont fait passer comme Maître. Mais que le Fils de Dieu fut souvent représenté comme dispensateur de médicaments, comme pharmacien, ce sera peut-être du neuf pour plusieurs de nos lecteurs. Déjà H. Peters dans le « *Janus* » de Harlem, et Kremers dans le « *Pharmaceutical Review* » de Milwaukee (États-Unis) avaient fait mention de sept tableaux représentant le Sauveur comme apothicaire.

Notre fig. 2 est la reproduction d'une peinture appartenant à la famille de feu A. Hellmann (1); elle provient probablement d'un vieux couvent et est plus remarquable par son originalité et par son âge que par sa valeur artistique.

Nous y voyons dans une pharmacie, Jésus debout tenant la balance de la main gauche ; au fond plusieurs rangées de flacons dont les inscriptions sont restées lisibles pour la plupart : Générosité, Pureté, Bonté, Crainte de Dieu, Obéissance, Sainteté, Constance. Miséricorde, Joie, Ferveur, Franchise ; puis : Eau pour le cœur, pour les yeux, pour les forces. On voit que cette pharmacie ne contient pas des médicaments, de la materia medica, mais bien des remèdes pour les maux de l'âme ; sur les images suivantes nous trouverons aussi des noms de drogues médicinales.

Sur le livre entr'ouvert nous lisons le texte : *Heureux ceux qui écoutent la parole de Dieu et qui la suivent.* Près du livre nous remarquons le symbole des trois vertus théologales « Foi, espérance et charité », et puis, sur une feuille dé-

1. Je copie le texte allemand selon l'orthographe de l'époque, soit 1650 environ, date approximative de l'œuvre.

1. M. Hellmann, pharmacien à Vienne, l'avait reçue de l'oncle de sa femme W. P. William, curate-Bénéficial de l'église Saint-Pierre.

ployée, nous retrouvons le verset XI 28 selon Saint Mathieu.

Th. Fontane, dans son livre « *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* », décrit comme il suit le tableau qu'on voit dans l'église protestante de Werder sur le Havel *(fig. 3)* :

« L'on trouve ici, entre autres, un tableau d'autel connu à Werder sous la dénomination étonnante mais très

Fig. 1. — Jésus apothicaire. Collection A. Grimus Vienne.

significative de « le Christ apothicaire ». Le sujet est si anormal, si unique dans son genre, que nous voulons en donner une courte description. Jésus, habillé en rouge, se tient debout derrière une table de dispensaire tenant en main une balance de pharmacien. Devant Lui, bien arrangés, se trouvent huit vases à étiquettes portant les inscriptions : Grâce, Secours, Charité, Patience, Paix, Constance, Espérance, Foi. Dans chacun est plongée une cuillère. Devant les flacons et comme sujet principal est peint un sac rempli de *Kreuz-Wurtz*. Jésus vient d'en

prendre une poignée qu'il jette sur l'un des plateaux de la balance, comme contre-poids de l'autre sur lequel se trouve la faute. Sur un phylactère on lit :

Les malades ont besoin de recourir à l'art du Docteur, mais non les hommes bien portant. Je suis venu pour appeler les pécheurs à la pénitence, non les hommes pieux (Matt. 9 V 12) (1).

Pour compléter les données de Fontane, disons que sur l'affiche à côté de la tête du Christ se trouvent inscrits d'autres textes du vieux Testa-

Fig. 2. — Jésus Apothicaire. Collection Hellmann, Vienne.

ment et que des copies de ce tableau se voient à Plötzin-lez-Werder et à Lehnin.

Les fig. 4 et 5 sont des reproductions de peintures sur verre conservées au musée national de

1. Ici Fontane fait erreur, ce n'est pas sur un phylactère, mais bien sur le bloc peint en blanc vers l'avant du tableau que se lit

Zurich. Le vitrail rond est peint sur verre rouge et bleu. En haut, vers la droite, se remarquent les armes du donateur avec l'inscription.

Michel Weltz, Marie Zundlini, sa première femme et Suzanne Federlini, sa seconde femme, 1630.

Sur le cadre se trouvent les mots :

Croyez, ayez confiance et espérez en moi, je suis le vrai Médecin.

Dans le champ à gauche, au-dessus et à gauche du Christ, on lit en plus du verset de S. Mathieu XI, 28 déjà cité :

Fig. 3. — Jésus Apothicaire. Eglise de Werder-lez-Postdam.

Venez, achetez sans argent et gratuitement.

Ce fragment est pris du verset I, 55 d'Isaïe :

Vous tous qui avez soif, venez chercher de l'eau; et que ceux qui ne possèdent pas d'argent achètent sans argent et gratuitement et du vin et du lait.

Sur la table derrière laquelle Jésus se tient debout, se trouvent nombre de vases renfermant d'après les étiquettes des médecines pour l'âme : Piété, Vérité, Consolation, Foi, Espérance, Charité, Grâce, Constance, Patience, etc. De médicaments proprement dits, il n'y a que le « *Kreuzwurz* », seneçon, qui est employé ici à cause de la consonnance allemande, le mot

Fig. 4. — Jésus distribuant des médicaments. Vitrail au musée de Zurich.

Kreuzwurz se traduisant littéralement par « racine de la croix ».

Fig. 5. — Jésus Apothicaire. Vitrail du musée de Zurich.

L'artiste inconnu qui a produit le vitrail de fig. 5 s'est servi des mêmes extraits de la Bible déjà cités. Dans son rôle d'apothicaire Jésus

l'inscription ci-dessus en même temps que le verset XI, 28 déjà rencontré dans les deux tableaux précédents et le verset (M. XI, 29) : « Ainsi vous trouverez le repos de l'âme ».

Fontane se trompe aussi lorsqu'il écrit que le tableau est unique en son genre et qu'il aurait été peint sous l'influence de l'art de la Réforme.

distribue des médicaments spirituels pour guérir l'âme. Ici, au lieu de peser de « l'herbe de la croix », Jésus est représenté criant à ses disciples:

Appelez-moi lorsque le danger est proche, je vous écouterai. — Cherchez et vous trouverez ; frappez, on vous ouvrira.

Il tient la balance comme symbole de la justice ; sur la couverture du livre se lit « *Évangile médicinale* ».

Tandis que la peinture de Werder est médiocre, les deux peintures sur verre ont beaucoup plus de valeur artistique, tout en n'étant pas des chefs-d'œuvre. La seconde des deux possède une note dramatique très intense dans la conception comme dans l'exécution ; par un examen attentif on peut constater que l'image du Christ a été étudiée avec beaucoup de soin, ce qui n'est pas le cas pour la première.

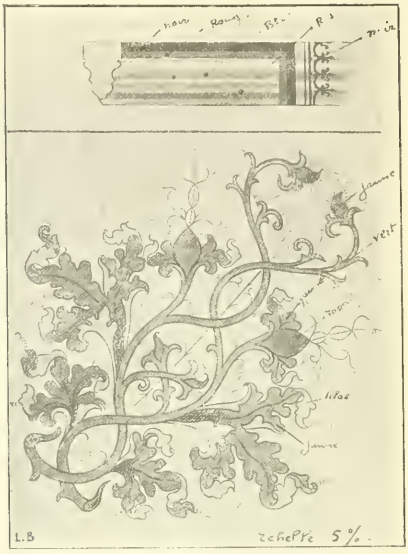
Dans le musée germanique de Nuremberg et dans la chapelle du château de Wittgenstein se trouvent deux autres tableaux ayant beaucoup d'analogie entre eux et représentant le Christ comme apothicaire dans une « *Wohlbestellte Seelen-Apotheke*, c'est-à-dire dans une pharmacie bien pourvue pour les âmes.

A. Brykczynski.

Découverte de peintures décoratives à l'église Sainte-Walburge à Audenarde.

L'IMPORTANCE de peintures, découvertes au cours de récents travaux de restauration dans l'église Ste-Walburge à Audenarde, a peut-être été surfaite par la presse quotidienne. Néanmoins elles ont un intérêt réel et méritent d'être signalées dans la *Revue de l'Art chrétien*.

Les nefs de Sainte-Walburge, pas plus que celles de plusieurs autres grandes églises belges du moyen âge, n'ont jamais été polychromées complètement. A part peut-être la décoration de quelques chapelles et les figures de saints qui se trouvaient sans doute çà et là sur les colonnes, on n'y voyait guère de peintures murales qu'à la voûte. Celles-ci seules sont conservées ; des teintes vagues qui se remarquent à certains endroits, sont tout ce qui permet de soupçonner l'existence de peintures dans les basses œuvres. La décoration de la voûte est



Sainte-Walburge à Audenarde.
Décoration peinte des nervures et voûtains de la haute nef.

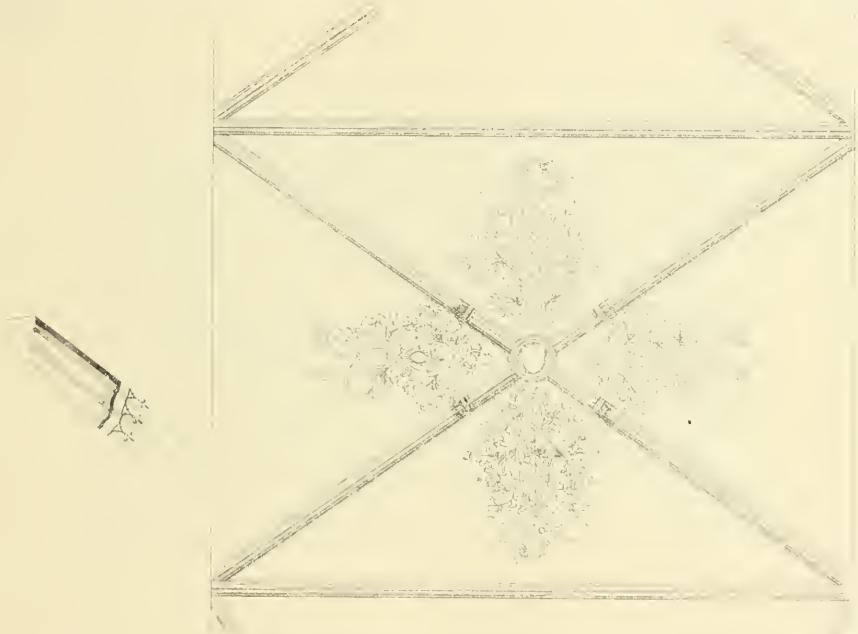
moins riche que celle de l'église de Neeroeteren et surtout de l'une des chapelles rayonnantes de

Saint-Pierre à Louvain et de Saint-Martin à Alost. Mais elle a le mérite de décorer avec un bon goût sobre toutes les travées de haute nef.

Par son style cette décoration se rapproche de la polychromie des voûtes de Neeroeteren, de Saint-Paul et de Saint-Jacques à Liége.

Les peintures sont exécutées à fresque sur les voûtes de la haute nef et celles de la première travée des nefs basses. Les clefs de ces voûtes, roses ou écussons sculptés, conservent des traces de couleurs, les nervures, jusqu'à un mètre environ de la clef, ont conservé une ornementation de traits noirs, rouges, bleus et roses, parallèles aux moulures. Dans chacun des voûtains des branches entrelacées portant des feuilles, et des fruits : feuilles fantaisistes très découpées pommes de grenade, etc., partent de la clef et ornent en s'épanouissant toute la partie centrale des voûtes.

Les couleurs étaient devenues très ternes,



Voûte d'une travée de la haute nef avec sa décoration peinte.

grâce aux couches de chaux qui les avaient recouvertes durant si longtemps : les branches étaient vertes, dans les feuillages on remarque du jaune, du lilas, du rose, les fruits sont jaunes et roses. Il existe d'ailleurs une certaine variété de couleur et de dessin d'une travée à l'autre.

Toute cette décoration est postérieure de très peu d'années à la construction des nefs de Sainte-Walburge. Celles-ci datent du premier tiers du XVIe siècle. En 1506 fut posée la première pierre de leurs colonnes cylindriques.

L'intérêt de la découverte réside avant tout dans ce fait que les peintures décoratives de style gothique sont rares dans les églises des Flandres.

Il faut espérer que cet exemple d'une église qui a conservé l'enduit et les peintures primitives de ses voûtes, donnera à réfléchir, dans une

contrée où le goût de la brique nue règne trop jusqu'à présent. L'exemple est d'autant plus remarquable qu'à Sainte-Walburge on a exécuté la décoration peinte aussitôt après l'achèvement des nefs, alors que le transept était tout au plus construit à moitié, puisqu'il est demeuré à demi inachevé jusqu'à présent.

Les peintures découvertes n'étaient pas totalement inconnues. Déjà en 1857 M. Van Cauwenberghe signalait leur existence (*Description historique et architectonique de l'église Sainte-Walburge à Audenarde* dans le *Messager des sciences historiques*, 1857, pp. 226 et suiv.). Ce fait mérite l'attention. Il prouve combien les restaurateurs ont intérêt à profiter des travaux de leurs devanciers et, en particulier, à étudier d'après les documents et les historiens locaux, l'histoire des monuments qui leur sont confiés.

Nous devons à M. L. Bressers, l'habile décorateur qui est chargé de restaurer les peintures d'Audenarde, les calques que nous publions ici à échelle réduite. Le léger plâtrage des voûtes était en trop mauvais état pour pouvoir être conservé. M. Bressers a d'abord relevé les peintures avec une exactitude scrupuleuse. Il les a reproduites ensuite fidèlement sur l'enduit nouveau.

Décoration peinte des voûtains.

Une décoration semblable a été découverte depuis peu de mois dans deux autres églises, restaurées comme Ste-Walburge sous la direction de M. l'architecte Langerock : notamment à Notre-Dame à Aerschot et à St-Quentin à Louvain. Dans cette dernière église les voûtes avaient aussi été recouvertes d'un enduit aussitôt après leur construction. Le travail de plâtrage avait été prévu à la fin du XVe siècle dans le contrat même passé pour la construction des voûtes (1). Or, lors de la restauration récente l'architecte avait reçu pour mission de laisser les briques à nu !

A Aerschot et à Louvain la décoration peinte est à la fois moins artistique et moins bien conservée qu'à Audenarde.

Il est vraisemblable qu'un jour on découvrira aussi une décoration peinte sur les voûtes de la haute nef de l'église St-Pierre à Louvain. Cette décoration existe sur un tableau dû à H. van Steenwyck (1550-1603), le peintre d'intérieur d'églises. Ce tableau, conservé au musée de Bruxelles, représente l'intérieur de l'église Saint-Pierre. D'anciens comptes nous apprennent que

1. E. Van Even, *Louvain dans le passé et dans le présent*. Louvain, 1891-1895, p. 380.

le peintre Hubert Stuerbout décora les clefs de voûte du chœur en 1439, alors que le transept était encore en construction (1).

R. M.

Deux Imagiers dijonnais du XVIe siècle.

(1er ARTICLE.)

Il n'y a jamais trop de noms propres dans l'histoire de l'art, mais les découvertes faites dans les archives publiques ou privées substituent souvent aux noms consacrés par la tradition, des personnalités artistiques nouvelles et jusqu'alors obscures. C'est ainsi qu'une œuvre importante du seizième siècle, le *Jugement dernier*, qui, à l'église Saint-Michel de Dijon, remplit le tympan central du grand portail, n'est plus désormais anonyme. Le secret de son état civil a été livré par les archives paroissiales, non en entier, toutefois, ainsi qu'on le verra.

Ce morceau remarquable a été attribué traditionnellement, mais sans l'ombre d'une preuve, à Hugues Sambin, l'homme universel à Dijon dans la seconde moitié du seizième siècle. C'était un Comtois venu de Gray à Dijon pour y chercher fortune ; bien que le duché et le comté de Bourgogne eussent été séparés par le traité de Senlis en 1493, et appartinssent à deux États en guerre à peu près perpétuelle, la France et l'Empire à qui fut substituée l'Espagne, l'acte de neutralité de 1522 fit vivre en paix pendant plus d'un siècle les deux provinces voisines.

Notre Graylois entra dans l'atelier de Jehan Boudrillet, de Troyes, « menuisier » établi à Dijon, qui avait exécuté les stalles de l'église abbatiale Saint-Bénigne, commandées par l'abbé Frédéric Frégose et le couvent, suivant acte de Chaussedé, notaire à Dijon, du 17 août 1527. Ces stalles que la Révolution n'a pas épargnées et dont il n'existe même pas un dessin, étaient dans le beau style fleuri, encore à demi gothique, un peu paien, du portail inférieur de Saint-Michel, qui est sensiblement à peu près contemporain. Bien entendu, il faut prendre le mot « menuisier » au sens élevé de sculpteur sur bois.

Hugues Sambin, reçu maître le 8 mars 1549, nouveau style, s'établit définitivement à Dijon et épousa la fille de Boudrillet, dont il eut un fils qui travailla avec lui. Les plus beaux travaux de menuiserie ornée exécutés à Dijon dans la seconde moitié du seizième siècle, comme la petite porte dite du Scrin et la clôture de l'ancienne chapelle, au palais du Parlement, sont l'ouvrage de Hugues Sambin, que l'on appelait familièrement Huguet, sans doute à cause de sa petite taille. On peut aussi lui attribuer, selon toute vraisemblance, la belle porte extérieure du palais ; elle est bien de son style, toutefois le document de la commande nous fait défaut. Cette porte, remplacée sur place par une copie, et aujourd'hui près de la porte du Scrin, au musée de Dijon, où on l'a complétée en y rapportant des rampants de frontons échancrés, morceaux d'application depuis longtemps disparus, mais dont la trace était parfaitement visible et qui sont indispensables à la structure décorative. Du reste, rapporter ainsi des pièces dans une œuvre de menuiserie est un procédé vraiment barbare, inconnu aux belles époques, notamment au moyen âge, où toutes les parties d'un meuble étaient taillées et ajustées en plein bois ; et quel bois ! séché à l'abri pendant de longues années, on ne l'employait que quand il était arrivé à un état parfait de fixité moléculaire. Les siècles suivants ont laissé peu à peu envahir le bel art de la menuiserie par les procédés économiques et sacrifié la solidité des structures aux apparences ; dès la fin du seizième siècle, nous voyons à la porte du Palais de Dijon, se glisser la fraude, et ce sera bien autre chose aux siècles suivants. Ainsi à Notre-Dame de Paris, la menuiserie du chœur, exécutée sous Louis XIV, n'est plus qu'une belle apparence dissimulant des dessous d'expédients, une structure où les tenons de fer maintiennent par artifice l'assemblage. Et ce sont les hommes du moyen âge que les siècles dits classiques traitent de barbares !

Dans la copie mise en place on n'a pas restitué les pièces rapportées, et on a eu tort de laisser l'œuvre manifestement incomplète

De l'atelier de Sambin sont sortis des meubles d'un style copieux et puissant qui est bien à lui ; enfin, il a fait aussi œuvre d'architecte et même d'ingénieur ; on lui doit de plus l'ordonnance artistique de maintes fêtes et celles-ci n'allaient pas sans des décorations, arcs-de-triomphe ou colonnes, élevées avec des matériaux légers, où Sambin, comme un demi-siècle après lui fera Rubens, prodiguait les trésors de son imagination et de son crayon. L'artiste apparaît pour la dernière fois dans les pièces d'archives en 1600, mais les documents n'ont encore révélé ni le lieu ni la date de sa mort.

Architecte, il est l'auteur certain de l'ancien Hôtel de ville de Besançon, aujourd'hui Palais de Justice, un morceau remarquable à beaux reliefs et, dans des dimensions modérées, d'une excellente tenue monumentale. Mais à Dijon où il résidait habituellement, aucun édifice, grand ou petit, ne lui peut être attribué avec cette certitude documentaire que l'on exige aujourd'hui. Le haut pignon du Palais de Justice est de Hugues Brouhée : quant à la partie supérieure du portail de Saint-Michel, où une structure encore toute médiévale se vêt des formes classiques de la Renaissance, si la tradition constante qui lui en fait honneur n'est pas absolument infirmée par les dates, 1557-1570, inscrites sur la pierre, reconnaissons qu'elle ne repose sur aucune preuve. A voir ces ordres superposés, j'imaginerais volontiers un appel fait à

1. *Ouvrage cité*, p. 321.

— Un bel ouvrage en cours de publication : *La peinture décorative religieuse et civile, en Belgique, aux siècles passés*, C. TULPINCK (Bruxelles, Vromant), contient dans la partie déjà parue plusieurs planches reproduisant des peintures de voûtes, notamment :

Liége I, St-Paul ; Gheel I, Ste-Dymphne ; Neeroeteren I ; Bastogne I-III, St-Pierre. — M. Bressers a exposé de beaux relevés de peintures murales à l'exposition récente de Saint-Luc à Gand.

quelque architecte langrois. En effet, dans la vieille cité épiscopale, comme dans toutes les villes où abondaient les monuments gallo-romains, on faisait un grand usage des ordres antiques, peu employés au contraire à Dijon. Mais c'est à peine une hypothèse ; toutefois il y a ici certaines ressemblances avec le château de Pailly, construit près de Langres par Jean Ribonnier pour le maréchal Gaspard de Saulx-Tavanes et dont je rapproche certains morceaux d'architecture langroise du même temps : la riche chapelle des fonts baptismaux à la cathédrale et les deux belles maisons des rues de la Tournelle et Cardinal-Morlot. A tout prendre, sans que la chose soit matériellement impossible, il me paraît on ne peut plus invraisemblable que l'on eût été choisir dès 1557 un jeune homme encore apprenti menuisier, pour lui confier une œuvre aussi importante que l'achèvement du portail de Saint-Michel.

La tradition donne aussi à Sambin la tourelle d'angle et la façade en retour de l'ancien hôtel des Chissey-Varanges, plus tard aux Le Gouz, aujourd'hui à M. Stéphen Liégeard. C'est un morceau de style très pur contemporain de Sambin et qui présente dans les détails certaines ressemblances avec ceux de la porte du Scrin ; mais cela est bien fugitif. Je note que nous avons là le premier exemple à Dijon de ces frontons surmontant les fenêtres que Pierre Lescot, pour son Louvre, Sangallo, pour le palais Farnèse, à Rome, empruntèrent à l'art romain antique. Dans la première moitié du dix-septième siècle ils rempliront Dijon et orneront ses graves hôtels parlementaires qui sont des palais romains diminutifs.

A Dijon, j'attribuerais encore à Sambin, mais c'est affaire de sentiment et non plus même de tradition, certaines œuvres de pierre où la richesse décorative est faite d'éléments que l'on dirait empruntés à l'art du meuble. Ainsi, la façade de la maison Milsand, rue des Forges, 36, qui est datée de 1561, et dans une devanture de quelques mètres accumule une ornementation luxuriante à dépasser les richesses du château de Heidelberg ; la lucarne de la rue de la Manutention, au millésime de 1570, que l'on dirait composée avec les fragments pétrifiés d'une belle table et d'un cabinet du temps ; enfin l'échauguette carrée, rue Vannerie, 66, que l'on peut donner comme une synthèse de la dernière Renaissance bourguignonne et du style Sambin. L'abondance ornementale y est encore fort grande.

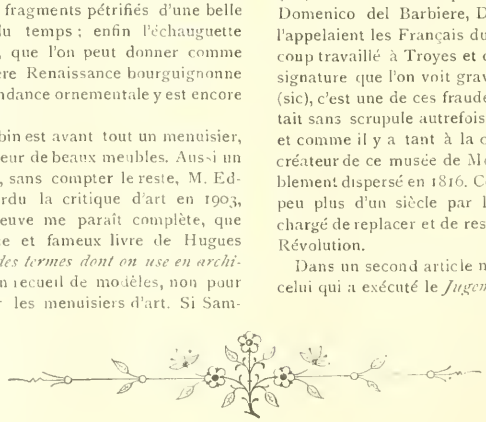
C'est que Hugues Sambin est avant tout un menuisier, un travailleur du bois, faiseur de beaux meubles. Aussi un bon juge en ces matières, sans compter le reste, M. Edmond Bonnaffé, qu'a perdu la critique d'art en 1903, a-t-il démontré, et la preuve me paraît complète, que malgré son titre, l'unique et fameux livre de Hugues Sambin, *De la diversité des termes dont on use en architecture*, 1572, est en fait un recueil de modèles, non pour les architectes, mais pour les menuisiers d'art. Si Sambin a prétendu faire une œuvre à l'usage des premiers, il s'est trompé et son tempérament, ses habitudes professionnelles l'ont fait dévier de son dessein. Jamais à aucune époque, architecte n'a employé dans un édifice des termes décoratifs de cette allure. Rien donc n'autorise à penser que Sambin ait été un imagier, un statuaire ; au contraire nous savons que les deux statues debout dans des niches à l'hôtel de ville de Besançon, sont d'un artiste d'ailleurs inconnu, Gédéon Coillot. Et quand le maître menuisier veut orner de *bronzes*, c'est-à-dire de camaïeux à figures imitant le métal, ses beaux cabinets taillés en plein noyer, il recourt à un peintre verrier, son compère, Edouard Brédin.

Je laisse de côté la légende imaginée par la vanité provinciale, qui ferait de Sambin l'élève et l' « ami » de Michel-Ange. Eut-il fait le voyage de Rome, on se demande comment le jeune « menuisier » dijonnais aurait pu approcher Michel-Ange déjà plus qu'octogénaire, vivant seul, morose, à demi oublié, et n'ayant plus ni élèves ni même d'amis.

De l'ensemble de ces faits et déductions on peut conclure que Hugues Sambin ne saurait être l'auteur du *Jugement dernier* de Saint-Michel. C'est en effet une œuvre tumultueuse et savante, d'une composition grandiose, témoignant d'une habileté consommée dans l'art de graduer les reliefs qui vont de la presque ronde-bosse, des premiers plans aux saillies légères des derniers. Je trouve d'ailleurs ici plus d'agitation que d'émotion et de terreur, mais j'ai vu rarement la foule représentée avec cette abondance quasi infinie. Pour moi j'ai toujours reconnu une influence non michelangesque, comme on l'a dit souvent, mais florentine, et ce n'est pas exactement la même chose. A la vérité mon opinion personnelle a peu de poids, mais je puis la mettre sous la haute autorité de Louis Courajod. Le très regretté professeur de l'école du Louvre, que j'ai eu souvent l'honneur de voir et d'entendre soit à Paris, soit à Dijon, allait même plus loin et prononçait, avec des réserves prudentes, il est vrai, le nom de ce Domenico del Barbiere, Dominique Florentin, comme l'appelaient les Français du seizième siècle, qui a beaucoup travaillé à Troyes et dans les environs. Quant à la signature que l'on voit gravée à droite, *Hugues Sanbin* (sic), c'est une de ces fraudes pieuses que l'on se permettait sans scrupule autrefois même en croyant bien faire, et comme il y a tant à la charge d'Alexandre Lenoir, le créateur de ce musée de Monuments français si lamentablement dispersé en 1816. Celle-ci a été commise il y a un peu plus d'un siècle par le sculpteur Nicolas Bornier, chargé de replacer et de restaurer le bas-relief enlevé à la Révolution.

Dans un second article nous présenterons aux lecteurs celui qui a exécuté le *Jugement dernier*.

H. Chabeuf.



Correspondance.

La Vierge à la Massue.

La lettre que nous adresse M. H. Brunelli intéressera vivement ceux de nos lecteurs qui s'occupent d'iconographie et qui auront remarqué la curieuse représentation de la Ste Vierge dans le tableau de la *Galerie Campana*, reproduit à la page 41 de notre livraison de janvier. On y voit Marie levant une massue sur le démon qui menace un enfant.

Dans la séance du 25 janvier de l'Académie des Inscriptions et Belles lettres, M. Reinach a présenté une explication de ce curieux geste fréquent dans l'art Ombrien. Il observe que la Vierge Marie est considérée comme porte-clefs du Ciel et que *clavigera* signifie aussi porte massue. Son interprétation, pour ingénieuse qu'elle soit, paraît peu plausible. Il n'est pas naturel d'assigner à Marie le rôle de Cerbère, mais il est plus admissible de lui donner simplement sa fonction ordinaire d'auxiliatrice des fidèles, comme le fait notre honorable correspondant.

Rome, avril 1907.

La « Madonna del Soccorzo »,
du musée de Montpellier.

La *Revue de l'Art chrétien*, en reproduisant (1907, 1re livarison, p. 41), sous le nom de « *La Vierge à la massue* » un tableau très intéressant du musée de Montpellier, laisse au lecteur le soin de déchiffrer ce curieux sujet. Je dois tout simplement remarquer qu'il ne s'agit point, dans ce cas, d'une énigme iconographique ; le tableau de Montpellier n'est qu'un des exemplaires assez répandus de la représentation ombrienne de la « *Madonna del Soccorzo* » ; c'est-à-dire, la Vierge qui délivre un enfant du démon. La composition exprime un double moment : la mère (c'est la femme agenouillée) suppliant la Vierge de délivrer son enfant ; l'enfant délivré qui s'effraye à la vue du démon.

J'ai dit que la représentation n'est pas rare dans l'art ombrien. Quant à ce qui concerne le tableau de Montpellier on peut ajouter quelque chose encore ; je n'en connais que la reproduction de la *Revue de l'Art chrétien*, mais elle suffit à faire reconnaître dans la peinture une œuvre de l'école de Foligno. Si j'avais vu le tableau j'oserais probablement ajouter qu'il doit être attribué à Nicolo Alunno. Dans la collection Colonna, à Rome, il existe un tableau de Nicolo qui rappelle celui-ci de très près.

Henri BRUNELLI.

Travaux des Sociétés savantes.

Société nationale des Antiquaires de France.— Revenant d'après le *Bulletin des Antiquaires de France* sur les séances antérieures, nous insistons sur la communication faite en séance du 7 novembre par M. E. A. Stückelberg au sujet du décor en plâtre qu'on rencontre dans des églises carolingiennes et romanes de la Suisse, et des spécimens récemment retrouvés dans les fouilles de Disentis.

Jadis (du Ve au XIIe siècle) au lieu de revêtir les murs de plaques de marbre, on les recouvrait parfois de plâtre incolore ou polychrome (St-Vital de Ravenne, Cividale, Halberstadt, Hildesheim.) On a signalé jadis pareil enduit sur une voûte à Munster (Grisons). A Disentis, une des plus anciennes églises du monastère de *Desertina*, fondé en 612, on a retrouvé des plaques de revêtement en plâtre ornées de dessins géométriques incisés, qu'on voit aussi dans la sculpture archaïque romane sur pierre et sur bois des Grisons et du Valais. On attribue ce fragment au VIIe ou au VIIIe siècle.

On a trouvé d'autres ornements en plâtre à Munster (Tuberis), monastère fondé par Charlemagne, à la frontière du Tyrol, une statue et un devant d'autel du XIIe siècle.

Ajoutons à cela les stucs de Germiny conservés au musée d'Orléans, ceux des chapiteaux de St-Remi de Reims, d'un tympan de portail à St-Julien de Brioude, des archivoltes à l'église d'Alet en Roussillon et des clefs de voûte en plâtre à l'Hospice de Chartres.

Dans la séance du 21 nov. M. C. Enlart a fait connaître l'église de Salmaise (XIe siècle) dépendant d'un prieuré Clunisien. C'est un curieux exemple de l'influence du Nord de l'Italie en Bourgogne : triple nef sans voûtes, sur piliers, transept saillant voûté en berceau, croisée voûtée (jadis) en coupole sur trompillons et surmontée d'une tour, avec fenêtres géminées et chapiteau sphérico-cubique, abside centrale reculée, un cul de four, et flanquée de deux absidioles reculées de même, façade ornée de bandes murales.

Les édifices de cette sorte, bâtis dans l'Est de la France à partir des dernières années du Xe siècle, étaient des chaînons intermédiaires entre l'architecture du Haut-Empire et l'architecture byzantine.

Séance du 13 février 1907. — M. de Villenoisy signale une miniature de la Bibliothèque Nationale, où se voit une mariée coiffée de la couronne d'orfévrerie dont il a été déjà plusieurs fois question dans les séances de la Société.

Séance du 20 février. — M. le Comte de Loisne signale à la Société la découverte à Harmes (Pas de Calais) d'un cimetière du IVe siècle qui a déjà fourni un certain nombre d'objets très intéressants.

M. Clouzot présente plusieurs spécimens de poteries vernissées du Château d'Oiron dont il étudie la technique.

M. Stein entretient la Société d'un certain Jean Austabours appelé par erreur Jean Cabourd qui fut architecte de la cathédrale de Chartres en 1370 et dirigea en 1360 les travaux de Notre-Dame d'Alençon.

Séance du 6 mars. — M. Monceaux présente, au nom du R. P. Delattre, un sceau byzantin en plomb trouvé récemment à Carthage.

M. Durand-Gréville propose d'attribuer à Raphaël un petit tableau du musée Stædel, de Francfort, représentant *La Vierge adorant l'Enfant Jésus avec saint Jean-Baptiste et un ange.* On donne généralement cette toile au Pérugin.

Séance du 13 mars. — M. Lauer communique une reproduction en couleur du fameux tissu à l'éléphant découvert dans le tombeau de Charlemagne à Aix-la-Chapelle. M. Lauer incline à croire que ce précieux tissu a été fabriqué à Byzance au Xe siècle.

M. Lefèvre-Pontalis tient à mettre en garde les archéologues contre la confusion qui pourrait s'établir entre divers artistes ayant travaillé à Chartres. Il importe de distinguer Rogerus et Rogerius qui furent deux personnages distincts comme l'architecte-orfèvre Teudo, artiste du Xe siècle. M. Lefèvre des Nouettes dépose sur le bureau une série de photographies récemment exécutées par lui dans l'abbaye de Boyaumont (Seine-et-Oise).

Séance du 20 mars. — M. de Mély présente une statuette en terre cuite qu'il date du XIIe siècle.

M. Lefèvre-Pontalis signale à l'attention de la Société une statuette en marbre représentant S. Martin et le pauvre. L'intérêt de cette statuette réside dans son inscription qui donne la date de 1315 et le nom du donateur frère Guillaume de Bull.

Séance du 27 mars. — M. Héron de Villefosse communique à la Société une lettre du R. P.

Delattre relative aux fouilles de Mes-dja et une dépêche annonçant la découverte d'une inscription qui donne le nom de sainte Félicité et de sainte Perpétue et de quelques-uns de leurs compagnons-martyrs.

Séance du 3 avril. — M. de Mély fait un rapprochement entre la bête à sept têtes de l'Apocalypse et le Naja Indou. MM. Mayeur, Blanchet, Durrieu présentent diverses observations et font des réserves à ce sujet.

Séance du 10 avril. — M. Blanchet fait une communication sur les restes d'une usine celtique de monnayage de fonderie en Hongrie.

M. le Cte de Loisne présente une pointe de massue antique en bronze trouvée il y a peu de temps aux environs de Thérouanne.

M. le Baron de Baye communique de la part de M. Houlé la photographie d'une plaque de ceinturon de l'époque franque trouvée à Exames (Oise).

Séance du 17 avril. — M. Lefèvres des Nouettes présente une série de photographies de l'abbaye de St-Martin aux Bois (Oise) et de son église qui est une œuvre des plus remarquables du commencement du XIVe siècle.

M. Vitry signale l'entrée au Musée du Louvre d'un fragment du tombeau du maréchal Jacques II de Matignon jadis dans la chapelle de Notre-Dame de Torigny sur Vire.

Séance du 24 avril. — M. le Baron du Teil fait une communication sur le tombeau de Guillaume Fillastre à St-Omer exécuté par Andrea della Robbia. M. du Teil présente ensuite la photographie d'un buste de S. Momelin qui vient d'être classé comme monument historique.

Séance du 1er mai. — M Fage démontre que le porche de Moissac et celui de Beaulieu sont des œuvres d'inspiration limousine et non toulousaine.

Séance du 15 mai. — M. Lefèvre des Nouettes présente une petite cuve en plomb du XIVe siècle ornée de quatre petites figures en ronde-bosse.

M. Stein communique des photographies d'une série de quatre tapisseries d'Aubusson du XVIIe siècle représentant des épisodes de la vie de Jeanne d'Arc.

M. Sellier entretient la Société des travaux de démolitions exécutés au Quai des Orfèvres et qui ont mis au jour des vestiges d'un mur ancien qui date du XIVe siècle, mais qu'il est impossible de faire remonter à l'époque Gallo-Romaine ainsi que l'on avait prétendu.

M. Ruelle signale aux épigraphistes une inscription latine trouvée à Thessalonique et destinée à un monument élevé par un comte de Macédoine à la mémoire de ses deux nièces, jeunes Gauloises nommées Victoria et Valeriosa.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 15 février 1907.* — Le capitaine Gondouin signale à l'Académie, la découverte dans une propriété particulière bâtie sur l'emplacement d'une ancienne station romaine, d'une inscription dédiée à la ville de Carthage divinisée.

Séande du 22 février. — M. Gauckler communique à l'Académie des clichés de la statue de Niobide qui a été trouvée récemment dans la villa Spithoever, à Rome. — M. Th. Reinach présente à l'Académie une flûte de Pan trouvée dans les fouilles entreprises à Alise-Sainte-Reine, l'ancienne Alésia.

Séance du 28 février. — M. S. Reinach essaie d'établir que l'aigle de Prométhée était à l'origine, l'aigle *Prometheus*, c'est-à-dire « prévoyant » et « protecteur ».

Séance du 8 mars. — M. E. Pottier s'applique à interpréter l'ornementation des vases de style mycénien trouvés en Crète et à Chypre et les idées religieuses qui s'y rattachent en prenant pour base des découvertes récentes dans le même sens, en Susiane et en Chaldée notamment.

Séance du 15 mars. — M. Gauckler vient de retrouver sur les indications de M. Saint-Clair-Baddeley, dans la villa Sciarra, située à Rome sur le versant oriental du Janicule, en face de l'Aventin, les restes du *lucus Furrinæ*, où se tua Caïus Gracchus.

Séance du 22 mars. — M. le marquis de Vogüé donne de bonnes nouvelles des travaux de M. Clermont-Ganneau en Égypte et des heureuses trouvailles qu'il a faites.

Séance du 5 avril. — M. L. Delisle communique une étude sur le dernier cahier d'un exemplaire manuscrit de la *Bible moralisée* qu'il avait eu occasion de parcourir rapidement jadis et qui, après des fortunes diverses, passa en Amérique, dans la bibliothèque de M. Pierpont-Morgan. Le riche amateur s'est fait un plaisir de le communiquer à M. Delisle, qui le place sous les yeux de ses confrères.

Voici ce qui fait l'intérêt de ce manuscrit. Au XIIIe siècle fut exécuté un ouvrage de très grand luxe dont le texte et les images étaient destinés à faire comprendre le sens allégorique des nombreux personnages de la Bible. En regard du texte on a peint plus de 5.000 médaillons destinés à expliquer le commentaire. C'est peut-être l'œuvre de peinture la plus considérable que nous ait léguée le XIIIe siècle. On la connaît depuis longtemps par un exemplaire complet, aujourd'hui découpé en trois volumes qui se trouvent à Oxford, à Londres et à Paris. Rien, dans ces trois volumes, n'aide à faire connaître dans quelles conditions a été exécutée une œuvre aussi importante.

Le cahier de M. Pierpont-Morgan permet de combler cette lacune. Il contient un feuillet final dont l'équivalent n'existe pas ailleurs et qui explique clairement l'origine du livre. Sur ce feuillet à fond d'or a été peint un grand tableau d'un incomparable éclat, brillant comme la plus belle plaque d'émail. M. Delisle donne la description détaillée de ce tableau, dans lequel il reconnaît les personnages qui jouent le principal rôle. Nous sommes en présence, ajoute-t-il, du compilateur et du scribe préparant l'exemplaire de la *Bible moralisée* destinée au roi, qui accorde sa protection à l'entreprise. Le travail a été accompli en France, très probablement à Paris ou dans un couvent des environs, au milieu du XIIIe siècle. Le roi sous les auspices duquel se poursuit l'œuvre doit être saint Louis ; la reine qui siège à côté de lui est, soit sa mère, Blanche de Castille, soit sa femme, Marguerite de Provence. Il faut savoir gré à M. Pierpont-Morgan d'avoir ramené en France, pour quelques jours, une si précieuse relique.

Séance du 12 avril. — M. Héron de Villefosse communique une lettre du R. P. Delattre, relative à l'inscription mentionnant les martyrs de Carthage sainte Perpétue, sainte Félicité et leurs compagnons. Les fragments du texte actuellement retrouvés sont au nombre de 33. L'inscription paraît bien désigner l'emplacement de la sépulture des martyrs, mais le texte a probablement été gravé plus d'un siècle après leur mort. Cette découverte permet de fixer l'emplacement de la *basilica major* où, d'après Victor de Vite, furent ensevelis les corps des saintes martyres. Elle offre donc un double intérêt, puisqu'elle apporte un document fort précieux pour l'histoire de l'Église d'Afrique en même temps qu'un renseignement très intéressant pour la topographie de Carthage à l'époque chrétienne.

Le R. P. Delattre mentionne, en outre, la découverte, non loin de là, d'une mosaïque complètement brisée mesurant 1 m. 45 de largeur, y compris l'encadrement qui était de 15 centimètres. Il ne reste presque plus rien du sujet, si ce n'est une sorte de gazelle, un palmier et quelques tiges de fleurs.

M. de Mély a repris, suivant la méthode qui lui a déjà donné d'intéressants résultats, l'examen des « Très Riches Heures » du duc de Berry, conservées à la Bibliothèque de Chantilly. C'est là certainement l'œuvre capitale de l'école française du moyen âge. Mais jusqu'ici aucun indice précis ne permettait de déterminer l'auteur de ces pages incomparables. En classant les miniatures par manières, il a trouvé que toute une série, incontestablement de même technique, portait dans les vêtements, sans exception, une suite d'inscriptions cabalistiques, au milieu desquelles reviennent toujours les lettres H B, H R.

En comparant avec sa collection de monogrammes, il a trouvé qu'un seul tableau, le *Martyre de saint Denis*, du Louvre, avait d'identiques inscriptions. Mais il est attribué à Malouel, ainsi que l'indique d'ailleurs le cartouche de la base.

Or, il se trouve que ce tableau, dit M. de Mély, n'a jamais été de Malouel, qu'il a été exécuté par un peintre très célèbre de cette époque, Henri Bellechose ; et comme les figures sont presque les mêmes, surtout le Christ dans le tableau et dans les miniatures, il semble dès lors qu'il n'y ait point de doute : Henri Bellechose serait l'auteur d'une partie des miniatures.

Quant à H. R., M. de Mély constate dans plusieurs miniatures la présence inutile d'un lézard ; or, cet animal en flamand symbolise le repos : *rust;* précisément à cette date un artiste, Hermann Rust, travaillait chez le duc de Berry. Pour être plus hypothétique, la supposition que Henri Bellechose prit pour collaborateur Hermann Rust n'en est pas moins séduisante.

Séance du 19 avril. — M. Clermont-Ganneau rend longuement compte de la mission archéologique dont il avait été chargé dans la Haute-Egypte, à Éléphantine, île située au milieu du Nil, à la première cataracte, en face d'Assouan. Parmi ses plus importantes trouvailles, il cite deux grandes statues en diorite, couvertes d'inscriptions, de l'époque de Thoutmès III ; puis un curieux sanctuaire décoré de minuscules obélisques et recouvrant une nécropole de béliers sacrés, soigneusement momifiés ; puis encore de curieux fragments de poteries connus sous le nom d'*ostraca*.

Séance du 26 avril. —M. Delisle donne lecture d'une lettre de M. Macon, au sujet de la notice que M. de Mély a consacrée récemment aux peintures des *Très Riches Heures* du duc de Berry.

M. Macon ne partage pas l'opinion émise par M. de Mély sur l'attribution d'une signature H. B. ou H. R. à Henri Bellechose ou à Henri Rust. Il n'y voit pas une signature, mais un motif de décoration. Il estime qu'il faut s'en tenir aux termes d'un inventaire de 1416 qui désigne comme auteur de ces peintures « Pol de Limbourg et ses frères ».

Il existe à la Bibliothèque royale de Munich un très célèbre manuscrit connu sous le nom de « Boccace de Munich ». Ce document contient la traduction française du traité : *Des cas des nobles hommes et femmes malheureux*, et il est orné de 91 miniatures extrêmement remarquables dont tous les critiques sont d'accord pour attribuer au moins une partie au grand peintre français du XVe siècle, Jean Fouquet.

Ce manuscrit porte à plusieurs endroits, dans les miniatures mêmes, la devise du premier possesseur qui est : *Sur ly n'a regard*. En 1855, on a formulé l'hypothèse que cette devise devait désigner Étienne Chevalier, le trésorier de France qui a possédé le merveilleux livre d'Heures dont les fragments sont à Chantilly. Le « Boccace de Munich » est ainsi devenu le « Boccace d'Étienne Chevalier ».

Le comte Paul Durrieu vient de découvrir que cette prétendue origine est une pure légende. Il a retrouvé sous un grattage le nom du véritable personnage pour qui le livre a été copié et illustré. Le « Boccace de Munich » ne provient aucunement d'Étienne Chevalier. Il a été exécuté en réalité pour maître Laurens Gyrard, notaire et secrétaire du roi Charles VII, le contrôleur de la recette générale de ses finances. Le nom de ce personnage n'était pas seulement inscrit à la fin du volume ; il est encore contenu, en anagramme, dans la devise : « Sur ly n'a regard ».

Congrès des Sociétés savantes de Paris et des Départements. — *Le mardi 2 avril* s'est ouvert à Montpellier, sous la présidence de M. Gaston Darboux, secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences, assisté de M. R. de Saint-Arroman, délégué du ministre de l'Instruction publique, le 45e Congrès des Sociétés savantes de Paris et des départements. Voici le résumé des communications qui ont été faites dans la section d'archéologie.

Mercredi 3 avril. — E. Bonnet lit un mémoire sur l'influence lombarde dans l'architecture romane de l'arrondissement de Montpellier.

M. G. Jeanton lit une note sur l'église romane Notre-Dame de Prayes (Saône-et-Loire).

Lecture est donnée d'un rapport de M. le chanoine Leynaud sur les fouilles des catacombes de Hadrumète (Tunisie).

M. J. Poux, à l'aide de treize comptes inédits tirés des archives départementales de l'Aude, esquisse une monographie de la cité de Carcassonne au temps des guerres de religion et de la Ligue, monographie qui constitue une importante contribution à l'histoire monumentale de la cité.

M. E. Lefèvre-Pontalis entretient les membres du congrès de l'école gothique d'architecture du midi de la France au XIIIe et au XIVe siècle.

M. le chanoine Pottier signale une pierre tombale consacrée dans l'église de Beaumont-de-Lomagne (Tarn et Garonne) et datée de 1336. Il décrit en outre la tombe plate de Guillaume Geoffroy, abbé de Belleperche, qui mourut en 1333 après avoir été évêque de Bazas.

M. l'abbé Arnaud d'Agnel lit une notice sur deux fragments d'un bas-relief du XIVe siècle ayant appartenu au mausolée de saint Elzéar de Sabran, qui se trouvait dans l'église des Cordeliers, à Apt.

M. le chanoine A. Durand décrit l'église de Saint-Laurent-des-Arbres (Gard), qui renferme une coupole semblable à celle de Notre-Dame des-Doms et qui est flanquée d'un donjon du XIVe siècle.

M. Fabrèges émet le vœu que l'enlèvement du badigeon qui recouvre les fresques du Palais des Papes, à Avignon, soit confié à des artistes éprouvés.

Lecture est donnée d'un travail de M. R. Roger sur l'orfévrerie religieuse dans le comté de Foix et le Couserans.

M. Héron de Villefosse lit, au nom du R. P. Delattre, un mémoire sur les dernières fouilles faites à Carthage dans la nécropole de Douimès et la colline dite de Junon.

Jeudi 4 avril. — M. le secrétaire analyse le mémoire de M. Seyrès sur des fouilles exécutées sur l'emplacement de l'église romane de Lourdes.

M. Berthelé analyse le mémoire de notre collaborateur M. L. Maître sur la crypte de Saint-Aphrodise de Béziers, et sur la nécessité de la déblayer pour lui rendre son aspect primitif.

M. Berthelé, à propos d'un article de M. le chanoine Pottier sur les cloches du XIIIe siècle, examine les titres d'ancienneté de toutes celles qui figurent sur cette liste. Il démontre que la plupart sont d'une époque bien postérieure et réduit à cinq les cloches authentiques du XIIIe siècle, à savoir : celle de Fontenailles, au musée de Bayeux, de Sidiailles, les deux du beffroi de Rouen, et celle de Solre-le-Château (Nord).

M. J. Gauthier lit une étude sur l'architecture privée à Montpellier : les vieilles maisons gothiques, celles de la Renaissance, les hôtels du XVIIe et du XVIIIe siècle.

M. Grasset-Morel lit une étude sur l'hôtel Saint-Côme, fondation du chirurgien Lapeyronie, à Montpellier.

Le samedi 6 avril a eu lieu l'assemblée générale de clôture où, successivement, MM. Darboux, président du Congrès, Vigié, doyen de la Faculté de droit de l'Université de Montpellier, Ch. Flahaut, professeur à la Faculté des Sciences de la même Université, et Dujardin-Beaumetz, sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts, ont pris la parole.

Société des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc. — Dans le Bulletin de mars 1907, notre ami M. L. Germai de Maidy précise un point intéressant. Il s'agit des tabernacles creusés dans les murs des églises, au fond desquels était pratiqué un oculus. Ce curieux « repositoire eucharistique » était repandu en Lorraine. M. Germain pense que ces tabernacles appartiennent à l'époque comprise de 1460 à 1550 ; leur oculus s'ouvrait sur le cimetière de l'église. Il en cite 15 exemples : Arraney, Aulnoi-en-Woëvre, Beurey, Bazincourt, Buzy, Dammarie, Gery, Jubécourt, Marson, Rosières-devant-Bar, Saint-Pierrevillers, Savonnières-devant-Bar, Souilly, de Trouville et Verneuil-le-Petit.

L. C.

Société diocésaine d'Art et d'Histoire de Liége. — Le bel érudit qu'est M. Jos. Demarteau vient de présenter à cette société une remarquable étude sur les fameux fonts d'airain qui ont tant occupé les archéologues depuis quelques années [1]. Nous allons résumer ce travail.

L'évêque Notger, qui édifia la collégiale de Saint-Jean-Baptiste, lui conféra le droit d'administrer le baptême à toute la ville. Un siècle après, le clergé de Notre-Dame-aux-Fonts n'avait pas encore fait son deuil de l'ancien monopole dont il avait joui à cet égard. En 1108 l'abbé de Notre-Dame était Hillin, à qui est dû, au témoignage d'une chronique de l'an 1118, la fameuse cuve dont le fondeur fut Renier de Huy. C'est à la fin de l'année précédente, que son église venait d'être privée du monopole baptismal ; on dirait qu'Hillin ait voulu prendre une sorte de revanche, en ornant son église de fonts d'une splendeur sans égale et en assurant à celle-ci, par la supériorité de l'art, une prédominance qu'elle avait perdue dans un autre domaine.

On ignore comment la merveilleuse cuve fut sauvée en 1798 de la destruction qui atteignit tout le reste du mobilier de Notre-Dame. Il paraît qu'elle fut enterrée dans la cave d'une maison, sans doute par le dévouement des chanoines Defays et de Herve. Par suite de circonstances complexes et d'un intérêt tout local, elle fut plus tard attribuée à l'église de St-Barthélemy. Ajoutons, pour répondre à une question naguère posée par M. H. Rousseau, que cette dernière église n'avait jamais eu de baptistère ; M. Demarteau fournit la preuve de ce fait.

A cette époque la cuve célèbre avait malheureusement perdu son magnifique couvercle, où figuraient les images des apôtres et des prophètes.

La cuve, au témoignage de la chronique de 1402, reposait sur douze figures tronquées de bœufs ; il n'en reste plus que dix, réparties sans ordre. Des comptes nous apprennent d'ailleurs que la base en forme de meule de moulin en pierre est moderne ; elle fut exécutée un mois après l'installation par le tailleur de pierre André Dumont. Ainsi prend fin la grosse controverse engagée entre les archéologues, sur l'antiquité de cette pierre.

Tandis que Dumont taillait ce piédestal, un chaudronnier, J. J. Collin, s'occupait, pour la mairie de Liége, de *réparer sept animaux* (sic) *en bronze servant aux fons de St-Barthélemy* », au prix de 13 fr. 50. Voilà le mot de l'énigme artistique que posait le maladroit remplacement de bœufs. Deux bœufs avaient disparu dans l'entre-temps.

Cercle archéologique et historique d'Audenaerde. — *Séance du 21 février.*

Le R. P. Vanden Gheyn a communiqué, par l'intermédiaire de M. le vicomte de Ghellinck Vaernewyck, quelques notes touchant la construction de la tour de Sainte-Walburge à Audenaerde. Tout le monde sait que cette église fut construite au XVe siècle. La tour qui avait une hauteur de 373 pieds, ne se trouva achevée qu'en 1620. Ce fut Simon de Pape, le peintre bien connu, qui en dressa le plan et en accepta la construction en 1616.

Puis vient un travail, très intéressant, de M. le vicomte de Ghellinck Vaernewyck touchant les épitaphes de l'église Sainte-Walburge et de l'église Notre-Dame de Pamele.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1903, p. 441.

Bibliographie.

DIE FRUEHMITTELALTERLICHE PORTRAETMALEREI IN DEUTSCHLAND BIS ZUR MITTE DES XIII. JAHRHUNDERTS, par M. Kemmerich. Munich, 1907, G. d. W. Callwey. In-8° de 168 pp. et 37 fig.

L'ART du portrait ne devint, comme on sait, un art véritable que dans le courant du XIVe siècle. Avant cette époque, l'image ressemble plus rarement au personnage qu'elle est censée représenter et, lorsque l'artiste veut rendre les traits de son modèle, il n'y réussit qu'avec cette maladresse que met le haut moyen âge à reproduire la figure humaine ou, plus tard, avec une expression idéaliste qui caractérise d'abord l'art gothique.

M. Kemmerich se propose précisément d'étudier le portrait à une époque où il n'existait pas à proprement parler. Il cherche à établir jusqu'à quel point les peintres allemands antérieurs à la seconde moitié du XIIIe siècle, rendent fidèlement les traits de ceux qu'ils veulent représenter. L'auteur trouve un point de départ dans les travaux de l'historien Lamprecht et d'autres savants qui soumettent à un examen scientifique les dessins des peuplades sauvages et les dessins d'enfants. Il n'est pas de ceux qui se montrent quelque peu sceptiques à l'endroit de ces diligents efforts.

L'antiquité allemande, ou plutôt franque, ne nous a guère laissé de figures représentant un personnage historique avant le VIIIe siècle. De ce siècle M. Kemmerich connaît deux miniatures intéressant son sujet, et il retrouve déjà chez leurs auteurs quelque tendance à individualiser. Grâce aux influences antiques, le miniaturiste réussit dès lors à rendre la figure humaine. Les deux portraits en question représentent des individus de type européen, aux vêtements indiquant l'état ecclésiastique. Le port ou l'absence de la barbe est la première, sinon la seule note individuelle que l'on observe dans ces images.

En vérité, on peut se demander s'il y a lieu de parler de portraits à propos d'œuvres si grossières. Le miniaturiste qui a tenté de nous conserver les traits de Wandalgaire, chanoine à Besançon, n'a certes pas sacrifié à la fâcheuse tendance de flatter son modèle !

L'art du portrait fit des progrès notables à l'époque carolingienne. Peu de documents nous ont conservé des images de Charlemagne ; par contre, Charles le Chauve a été fréquemment représenté. Les meilleurs de ses portraits offrent incontestablement entr'eux des traits de ressemblance. M. Kemmerich exprime en valeur mathématique leur excellence relative : il observe dans la plupart neuf détails différents par lesquels l'artiste a cherché à reproduire des traits individuels du monarque. Il s'agit là, bien entendu, d'images dépendantes de l'influence néoclassique, car les artistes étrangers au mouvement parti de la cour n'étaient guère en progrès sur leurs émules de l'âge précédent.

L'époque des Ottons nous a conservé les portraits les plus fidèles du haut moyen âge : si les miniatures qui représentent Otton III reproduisent un nombre moins élevé de notes individuantes, ce fait provient sans doute de ce que la jeune figure de cet empereur était plus malaisée à reproduire fidèlement. En effet, durant la même période, les portraits de l'empereur Henri II (1014-1024) l'emportent sur tous ceux des âges précédents par le nombre de traits individuels qu'ils reproduisent. Ajoutons qu'à cette époque l'art est en progrès, même chez les artistes de valeur secondaire.

A partir du règne d'Henri III (1039-1056) on constate une nouvelle décadence. Elle est profonde de 1050 à 1150, excepté dans les ateliers de Salzbourg, alors florissants. C'est à tel point que l'on retourne parfois à la barbarie des premières figures que nous avons eu à mentionner. Puis, dans la suite du XIIe siècle, l'art du portrait se relève quelque peu : le dessin à la plume, qui se vulgarise alors, parvient à rendre un certain nombre de traits individuels et les miniatures au pinceau offrent même quelques perfectionnements nouveaux. Il faut noter cependant, que même alors certaines parties de la figure : la bouche, les oreilles, les yeux, les sourcils, etc., laissent indifférent l'esprit d'observation des artistes.

Le travail consciencieux de M. Kemmerich n'est certainement pas demeuré sans résultats. Nous savons maintenant que le haut moyen âge n'était pas radicalement incapable de produire une image identifiable d'un personnage historique. Nous savons aussi que penser des portraits que nous possédons de souverains de cette époque. Toute cette matière est d'ailleurs parsemée d'écueils que l'auteur est le premier à reconnaître : il n'est pas facile de savoir qu'une image offre des ressemblances avec la personne qu'elle représente, alors que celle-ci a disparu depuis des siècles. Tels traits observés dans l'image appar-

tiennent-ils à une convention d'école, à la manière propre d'un artiste ou même à une figure autre que celle du personnage qui est représenté? Les données littéraires sur celui-ci, la comparaison des différentes images entr'elles, laissent souvent subsister bien des obscurités. Reste aussi la question de savoir jusqu'à quel point un artiste déterminé représente l'art allemand de son époque.

Le sujet traité est d'autant plus délicat que M. Kemmerich l'a isolé davantage des matières connexes. Le portrait peint du haut moyen âge est un travail d'occasion d'un artiste peintre ou miniaturiste: incontestablement les autres œuvres de celui-ci seraient de nature à le faire mieux comprendre. En outre le portrait allemand du haut moyen âge dépend trop intimement du portrait tel que l'ont conçu les Romains et les Byzantins pour pouvoir facilement faire le sujet d'une étude séparée.

En annexe à son ouvrage, qui sera bientôt suivi par une étude sur le portrait dans les arts plastiques, M. Kemmerich publie une liste de trois cent cinquante images se rapportant à la période qu'il a étudiée et représentant des personnages historiques. C'est là un travail d'inventaire qui pourra être de grande utilité pour les historiens et les archéologues.

R. Maere.

LE TRÉSOR DU « SANCTA SANCTORUM », par Ph. Lauer. — Paris, E. Leroux, 1906. In-fol., 142 pages, 35 fig. et XVIII pl. (Extrait des *Monuments et Mémoires*, publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, t. XV, fasc. 1-2).

Nous avons signalé à mesure qu'elles paraissaient les études que le Père Grisar a publiées dans la *Civiltà Cattolica* sur le trésor récemment découvert du *Sancta Sanctorum* (*Revue de l'Art chrétien*, 1906, pp. 351 et suiv.; 418 et suiv.; 1907, pp. 62 et suiv.; 123 et suiv.; 205).

Dès à présent il faudrait signaler plus d'une note parue ailleurs comme complément à ces articles.

Mais le savant religieux n'a pas été seul à bénéficier de l'ouverture du trésor si soigneusement clôturé jusqu'à présent. Un jeune érudit français avait fait en 1900, lors de son séjour à l'École française de Rome, des fouilles intéressantes dans les substructions du sanctuaire. Il a été admis également à étudier le trésor. Presqu'en même temps que le Père Grisar il faisait paraître les premiers résultats de son enquête, et bientôt il livrait à la presse l'étude plus complète que nous analysons.

Il suffit de dire que cette étude a paru dans les *Monuments et Mémoires*, pour faire son éloge. Chacun sait avec quel soin cette collection est publiée et combien sont parfaites ses belles planches en héliogravure.

Après la description de la chapelle même, de son image achiropoète et de ses anciens catalogues, M. Lauer passe successivement en revue les diverses pièces du trésor: les croix-reliquaires, les coffrets en métal, les objets en ivoire, en cristal, en bois, les tissus, puis aussi les authentiques et jusqu'aux plus menus objets retrouvés. Moins bien informé sur l'histoire romaine et la civilisation du haut moyen-âge que le P. Grisar, M. Lauer est cependant, par ses travaux antérieurs, abondamment documenté sur le Latran ancien. D'autre part, il connaît un nombre considérable d'objets analogues à ceux qu'il décrit ici. Il est remarquable que les conclusions des deux savants soient identiques sur tant de points.

Puisque nous avons déjà signalé la plupart des pièces du trésor, il serait fastidieux de les décrire encore longuement. Il suffira d'appeler l'attention sur quelques détails nouveaux et d'indiquer les divergences qui existent parfois entre les deux auteurs.

M. Lauer signale les restaurations nombreuses que les fresques de la chapelle ont subies, surtout aux parois Sud et Nord. Leur identification est devenue difficile; toutefois les parties les plus anciennes appartiennent à l'époque où l'école de Cavallini (v. *Revue de l'Art chrétien*, année 1906, p. 343) était florissante à Rome.

Il y a peut-être un fonds de vérité dans la légende qui raconte l'origine de l'image achiropoète. Celle-ci serait une épave byzantine échouée à Rome au VIIIe siècle [1]. M. Lauer décrit l'autel, œuvre du moyen-âge, sous lequel les reliques sont conservées, et publie en les commentant les inventaires des reliques du XIIe, XIVe et XVIIe siècles.

Après examen plus minutieux, on a pu constater que la croix d'or, émaillée sur le revers, renferme, sous une épaisse couche de baume, une plaque en or, ayant la forme et les dimensions de la partie creuse, et décorée au centre d'une croix au repoussé. L'émail translucide est craquelé et percé de trous; il est multicolore. Une des scènes émaillées représente le voyage à Bethléem, et non pas, comme croyait le P. Grisar, la fuite en Égypte; par contre, c'est le P. Grisar qui interprète bien le troisième personnage dans le baptême du Christ: un ange représenté sans ailes (voir *Revue de l'Art chrétien*, 1906, p. 352. C'est à ce volume que nous renvoyons ci-après).

1. Cette opinion est en désaccord avec celle de Mgr Wilpert, dont nous ferons connaître l'étude minutieuse sur l'image achiropoète.

La croix d'or gemmée est ornée de douze émeraudes, de cinq améthystes et de quarante et une perles (autrefois soixante-deux) d'un bel orient et assez grosses, si on les compare aux autres perles du moyen-âge. Certaines parties de la croix sont ornées, non pas d'émail, mais de verroteries rouges cloisonnées. Elle présente de l'analogie avec les croix du trésor de Guarrazar (VIIe siècle). M. Lauer l'attribue à l'art carolingien du VIIIe siècle (p. 353).

Il est tenté d'attribuer à Pascal I (817-824), plutôt qu'à Pascal II (1099-1118), le coffret qui renferme la croix gemmée. Le couvercle du coffret de la croix émaillée lui paraît dater de la fin du VIIIe ou du commencement du IXe siècle. Cependant, on ne doit pas trop insister, nous semble-t-il, sur la ressemblance entre les scènes repoussées sur ce coffret et celles de la croix même. Dans les premières un personnage féminin qui intervient dans les scènes de l'Annonciation, de la Visitation et de l'Adoration des Mages n'est autre qu'une servante. M. Lauer semble hésiter sur ce point.

Il nous paraît difficile de voir dans la scène qui représente sur le coffret de la croix gemmée le Christ entre saint Pierre et la Vierge une allusion à la parole *Ego sum vitis vera*. Les branches du fond signifient seulement que la scène se passe en plein air (p. 418).

Sur la pyxide ovale en argent, le P. Grisar croyait voir représentés la Vierge et l'ange de l'Annonciation. Ce seraient, en réalité, deux anges, reconnaissables à leurs ailes (p. 419).

Les émaux du coffret byzantin de saint Jean Baptiste sont à rapprocher de ceux de Ghelat qu'on date généralement du Xe ou du XIe siècle. Un cordon attaché à ce coffret est scellé de l'anneau du pêcheur de Nicolas III (1277-1280). Jusqu'à présent on ne connaissait aucun anneau de ce genre antérieur au XVe siècle.

Les débris de la pyxide en ivoire avec scène bachique rappellent une pyxide de Berlin attribuée au IVe ou au Ve siècle.

L'ampoule en cristal n'est pas, comme nous l'avons dit, en interprétant erronément le texte et un cliché du P. Grisar, *fixée* sur une boîte en ivoire (p. 419).

Le P. Grisar a supposé que la boîte cruciforme en bois, avec les mots ΦΩΣ et ΖΩΗ inscrits sur le couvercle en glissière, avait une destination eucharistique. Or la même inscription se lit aussi sur d'autres objets byzantins, notamment sur des cachets, sur certaines eulogies de Saint-Menas, etc. (p. 419).

M. Lauer décrit avec compétence les tissus du trésor. Aux tissus que nous avons signalés [1], ajoutons une soierie avec ordonnances à roues, ornée d'une scène de la Nativité. D'après le P. Beissel, le *Liber Pontificalis* signale six étoffes avec scènes de l'Annonciation, dix-neuf avec scènes de la Nativité.

Parmi les objets moins remarquables mentionnons un *Agnus Dei* en cire, qui paraît remonter au moins au XIIe siècle. C'est en l'espèce le plus ancien objet connu.

Les authentiques découverts datent de diverses époques, mais surtout du VIIIe et du IXe siècles. L'un d'eux est écrit sur un feuillet de Tite-Live en écriture onciale du Ve et du VIe siècles. Le P. Grisar a publié une étude spéciale sur l'authentique des reliques de saint Denys.

Le trésor renfermait aussi deux lettres adressées au pape Gélase II (1118-1119). Les Archives du Saint-Siège ne conservent plus aucun document de ce genre remontant à une si haute antiquité.

Au dessus du chœur de la petite chapelle on voit deux petites fenêtres grillagées. Elles aussi ont été ouvertes, mais les creux du mur qu'elles clôturaient n'ont livré que des objets de minime importance. Une croix *encolpium* byzantine, très simple, avec le Christ sur le devant et la Vierge sur l'envers, est absolument identique à celle de Leuze.

Encolpium de Saint-Badilon
(d'après les *Éléments d'archéologie chrétienne* de M. Reusens)

Nous pouvons conclure, avec le mémoire que nous avons fait connaître, que le trésor du *Sancta Sanctorum* est exceptionnellement riche en objets du haut moyen-âge. La croix émaillée est un objet unique ; la croix gemmée est un monument de premier ordre ; aucun trésor peut-être ne renferme un assortiment aussi riche de boîtes et de coffrets ; plusieurs tissus sont remarquables ; enfin parmi les authentiques on trouve des documents de grand intérêt. Le mémoire même

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1907, p. 62.

offre un ensemble de descriptions exactes, bien ordonnées et suffisamment complètes. Ses reproductions seront sans doute durant longtemps ce qu'on aura de plus parfait sur le *Sancta Sanctorum* (1).

R. MAERE.

DIE MITTELALTERLICHEN TAUFSTEINE DER PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN, par E. SAUERMANN. — In-4°, 72 pp., 52 fig. et carte. B. Nähring, Lubeck, 1904. Prix : 10 Marcs.

GRACE à sa situation géographique, la province de Schleswig-Holstein a échappé aux dévastations qui ont sévi sur le reste de l'Allemagne. Aussi y conserve-t-on de nombreux spécimens d'un art bien national.

Cuve des fonts mosans de Hoyer.

M. Sauermann, en entreprenant l'étude des fonts baptismaux de cette province, apporte à l'histoire de la sculpture locale une contribution d'autant plus importante que, pour toute la période romane, ces monuments sont les seuls que la sculpture nous ait laissés. Il relève dans le Schleswig-Holstein environ 180 fonts en pierre, antérieurs au XVIe siècle, et les groupe d'après la nature de la pierre dans laquelle ils sont ouvrés.

1. Les objets qui font partie du trésor ont été déposés récemment au Musée chrétien du Vatican.

Dans une première partie de son étude, l'auteur examine les fonts taillés dans une pierre étrangère au pays.

Parmi ceux-ci une douzaine, conservés dans la région côtière de l'ouest, sont en *calcaire belge*.

Ils proviennent des bords de la Meuse, et l'auteur les reconnaît d'après les caractères que M. Cloquet a attribués ici-même (1) aux fonts du type mosan et d'après l'étude de M. Saintenoy.

Le transport pouvait se faire aisément par la Meuse et la Mer du Nord. Les matériaux de construction de plusieurs églises du Schleswig-Holstein sont entrés dans le pays par cette voie.

Les deux fonts baptismaux les plus intéressants, ceux de Ballum et de Hoyer, sont du XIIe siècle. Ils présentent, sur une dalle rectangulaire servant de base, une grosse colonne centrale flanquée de quatre colonnettes d'angle. La cuve cylindrique, de faible hauteur, est garnie de

Fonts westphaliens de Keitum sur Sylt.

quatre têtes humaines, et ses flancs sont décorés de sculptures ornementales à faible relief. L'auteur rapproche ces fonts de spécimens mosans, conservés dans le pays du Bas-Rhin. Leur ressemblance est d'ailleurs tout aussi frappante avec les fonts restés en Belgique. Ceux de Bastogne, Lixhe, Gœsnes, Flostoy, par exemple, quoique monopédiculés, se rapprochent beaucoup de ceux de Hoyer pour la façon originale dont les têtes sont supportées par un court tronçon de colonnette qui se termine par un amortissement en cuillère. Ces fonts représentent un intermédiaire intéressant entre le type à colon-

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1895.

nettes d'angle et le type monopédiculé à têtes en hors d'œuvre.

Les autres fonts en calcaire belge sont tous monopédiculés et appartiennent au type mosan le plus répandu. La plupart datent des XIIIe, XIVe et XVe siècles ; ils ont le pied octogonal et la cuve ornée de quatre ou de plusieurs têtes. A signaler les fonts de Süderstapel, pendant des fonts de Dinant, en Belgique. Certains présentent les mêmes caractères généraux, mais ils sont plus richement moulurés, et paraissent dater de la dernière période gothique.

Un groupe de fonts, moins nombreux, également importé, est sculpté dans le *grès*. On distingue deux types différents qui se retrouvent aussi en Westphalie et dans le Hanovre et qui semblent avoir été créés à Gildeshaus et Bentheim (sur le Weser), où le grès était exploité dès

Fonts gottlandais de Haddeby.

avant le XIIIe siècle. Les fonts de ce groupe ont la cuve cylindrique portée sur une colonne trapue, généralement accostée de supports à forme humaine ou animale.

Le troisième groupe, exécuté en *calcaire à crinoïdes* du Gottland est le plus nombreux. Environ quarante spécimens de ce groupe appartiennent à un même type. La cuve caliciforme en est généralement ornée, vers le haut, d'une rainure et, sur les faces, d'arcades en plein-cintre supportées par des moulures de section triangulaire. La base, plate et circulaire, se raccorde au support par une large gorge. C'est le type préféré dans les églises de la transition, sur la côte orientale et dans les iles du Schleswig-Holstein. Des répliques existent en Allemagne et surtout dans le Gottland, la Suède et le Danemark.

Cinq autres fonts en calcaire du Gottland s'éloignent de cette forme. Trois d'entre eux sont ornés, vers le haut du support, de quatre têtes. Les deux autres sont des plus remarquables par leur sculpture et leur iconographie. Ils représentent des scènes empruntées à la vie du Christ et en particulier l'Adoration des mages, sujet familier aux imagiers suédois. Sur le pied sont sculptés des lions, des paons, des basilics, etc., allusions, parfois, à des textes de psaumes. Ces œuvres isolées ont leurs répliques dans le Gottland et en Suède. Aussi le Gottland et non Lübeck est vraisemblablement leur lieu d'origine. Quant à leur âge, tout porte à croire qu'ils datent du commencement du XIIIe siècle.

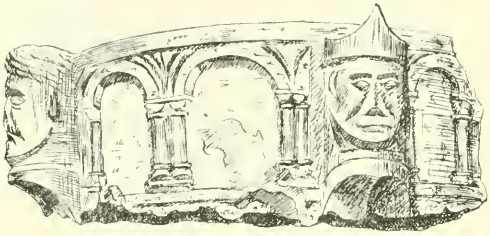
Fonts en granit de Gross-Solt.

La deuxième partie de l'ouvrage de M. Sauermann, la plus importante, est consacrée aux fonts en *granit*, la seule pierre qu'on rencontre dans le pays même. Dans ce groupe, en dehors de quelques fonts de forme spéciale, on peut distinguer plusieurs types, dont deux représentés par un grand nombre de spécimens. Mais nous ne pouvons nous y arrêter. Observons seulement qu'on ne doit pas chercher l'origine de ces fonts, tous monopédiculés, dans les fonts à cinq colonnes. Le plus souvent la base figure visiblement un chapiteau renversé, parfois décoré aux angles de quatre têtes. Un tronçon de fût supporte la cuve, généralement cylindrique, et cela le plus souvent sans transition bien marquée. La décoration géométrique qui orne ces fonts se retrouve

parfois dans l'architecture régionale, mais il serait difficile d'arriver par ce fait à des conclusions ; en effet il reste douteux si ces fonts appartiennent à des ateliers établis dans le pays.

L'auteur reconnaît que pour trancher cette question, une étude comparative avec les fonts baptismaux des pays voisins et spécialement du Danemark, s'impose. Cependant la plupart de ces fonts peuvent être considérés comme des œuvres nationales.

L'iconographie religieuse s'inspire, ici encore, des psaumes. Les mêmes sujets se retrouvent dans tous les pays scandinaves et ils semblent leur appartenir en propre. Il existe aussi plusieurs exemples de scènes de chasse et de combat ; les unes seraient la représentation des mois (et l'auteur croit ces représentations inspirées de miniatures), les autres, la paraphrase des textes « Deus in adjutorium meum intende » et « refloruit caro mea ». Cette interprétation n'a rien d'invraisemblable, mais l'auteur l'appuie sur de bien faibles arguments.



Débris de fonts provenant de la province de Namur.

L'exécution des sculptures est rude mais cependant sobre et belle.

M. Sauermann a remarqué sur les fonts baptismaux de Wittstedt un enduit qu'il croit être primitif. Les fonts de Wilderen en Belgique, conservés au Musée du Cinquantenaire à Bruxelles, ouvrés d'une façon très grossière dans un grès extrêmement dur, semblent aussi par endroits couverts d'un enduit. N'est-ce pas là un moyen employé par les sculpteurs pour donner le fini à leur œuvre : un tel procédé était, on le sait, d'un usage courant dans la sculpture en bois. L'ouvrage que nous avons analysé suggérerait d'ailleurs, par son esprit d'observation exacte et minutieuse, plus d'un rapprochement. La description des différents types est des plus claires et l'auteur n'a pas négligé l'interprétation du moindre détail.

Par contre, il ne traite les questions d'influence qu'avec une réserve qui parait extrême. Peut-être a-t-il jugé que les excellentes reproductions qui accompagnent sa publication, permettent au lecteur d'établir tous les rapprochements désirables. Profitons-en pour nous demander si la présence de têtes sur la cuve ou la base de certains fonts en granit ne dérive pas des têtes fort semblables qui ornent les cuves des fonts mosans. M. Saintenoy se posait déjà cette question à propos de fonts analogues trouvés en Suède. Elle prend ici un intérêt spécial à cause de la présence en Schleswig-Holstein des fonts mosans.

M. Sauermann a enrichi son ouvrage d'une carte qui fait comprendre au premier coup d'œil la distribution géographique des fonts qu'il a étudiés.

* * *

Le compte-rendu ci-dessus était écrit, lorsque nous avons remarqué chez M. l'architecte Van Dormael, à Louvain, les débris de fonts baptismaux mosans, provenant de la province de Namur, dont nous donnons le croquis.

Ils fournissent un nouveau spécimen à rapprocher des fonts de Hoyer.

Leur cuve cylindrique présente également quatre têtes, supportées par des amortissements d'angle en cuillère.

L'ornementation est analogue à celle des fonts de Gœsnes en Belgique reproduits dans *Les Éléments d'archéologie chrétienne* de M. Reusens, t. I, p. 447.

L'état de conservation de ces fonts ne permet plus de certifier s'ils avaient un support monopédiculé ou flanqué de colonnettes d'angle.

R. Verwilghen.

LE CHRIST DE GUIRY, par P. Coquelle, brochure. Cerf, Versailles, 1907.

M. Coquelle décrit un crucifix roman, qu'il attribue au XIIe siècle, et qui constitue un type rare, par une particularité qui semble voulue, et qui affecte la proportion des branches.

Périodiques.

CIVILTA CATTOLICA. ORATORIO DI S. LORENZO NELL' ANTICO PALAZZO DEL LATERANO, par H. Grisar, S. J., 1906, t. IV, pp. 673-687 et 6 fig. ; 1907, t. I, pp. 48-62 et 5 fig.

Après avoir étudié le trésor du *Sancta Sanctorum* le P. Grisar examine la chapelle elle-même, désignée autrefois sous le vocable de Saint-Laurent. Ce petit monument, œuvre des

Cosmates, n'est guère connu. Les historiens qui se sont occupés de l'ancien palais pontifical du Latran et de ses dépendances: Rohault de Fleury et d'autres, se sont peu intéressés à la chapelle actuelle. Celle-ci participe quelque peu au mystère qui entoure son trésor de reliques et, seuls les privilégiés ont pu l'examiner en détail.

La chapelle est un des rares débris de l'ancien palais de Latran que les démolitions de Sixte V aient laissé debout. Ce pape fit placer la *Scala Sancta* devant l'entrée occidentale de la chapelle, travail qui nécessita des transformations sur ce côté de l'édifice, mais laissa intacts les murs anciens sur les trois autres côtés.

Saint Laurent, auquel la chapelle est dédiée, était le patron secondaire de Rome et le patron de la garde des livres et des objets précieux. Les fouilles diligentes, entreprises il y a peu d'années par M. Lauer, ont d'ailleurs prouvé que le *Sancta Sanctorum* est construit au-dessus de l'ancien *scrinium* du Saint-Siège et en était sans doute une annexe.

Sous Grégoire IV (827-844) c'était la chapelle privée des papes. Déjà antérieurement il était vénérable, puisque, sous Serge I (687-701), la croix émaillée que le P. Grisar a fait connaître y fut vraisemblablement transportée.

Cependant le pape Nicolas III (1277-1280) dut faire reconstruire le petit monument. Dans sa forme actuelle, celui-ci est un des rares édifices de la Rome médiévale qui nous soient conservés en bon état. Son architecte, un Cosmate, fils sans doute du père de la famille qui travailla à Subiaco, nous a laissé la signature de son œuvre en une inscription, tracée en belles onciales épigraphiques.

L'édifice est soigneusement construit en briques. On n'y trouve l'emploi de la pierre que dans certains détails, tels les encadrements des fenêtres. Les pierres portent des marques de tâcherons.

La chapelle est un édifice de plan rectangulaire, divisé en deux parties inégales : la nef et le chœur. L'intérieur en est vraiment remarquable, tant pour l'architecture que pour la décoration.

La nef est couverte d'une voûte dont les nervures retombent sur de sveltes colonnes placées dans les quatre coins. Les bases de celles-ci correspondent aux moulures qui couronnent la plinthe des parois. Au-dessus de la plinthe les murs, qui s'élèvent d'abord en surface unie, étaient ornés autrefois d'une peinture décorative. A mi-hauteur environ des colonnes, règne une arcature aveugle composée sur chacun des côtés de sept arcs trilobés et brisés, portés par d'élégantes colonnettes torses. Dans le champ supérieur des parois, une fenêtre à lancette s'ouvre sous la clef des formerets.

Les quatre parois de la nef offrent à peu près la même disposition. Cependant le mur oriental s'ouvre largement sur le chœur, et sa galerie d'arcs aveugles est supportée par une architrave, qui repose elle-même sur des pilastres engagés et sur deux colonnes de porphyre.

Nicolas III confia à Cimabue ou à l'un de ses élèves la décoration peinte de la chapelle [1]. Celle-ci existe encore en grande partie. Sur les quatre voûtains de la nef figurent, sur un fond d'azur parsemé d'étoiles, les emblèmes des évangélistes. Des anges et des scènes religieuses occupent l'espace compris entre les formerets et les fenêtres, tandis que les arcatures sont décorées de figures de saints.

D'autre part la voûte en berceau du chœur, dont l'autel renferme le trésor, est ornée d'une mosaïque. Au centre on voit un Christ dans une gloire, qui appartient peut-être au VIIIe ou au IXe siècle, tandis que les saints qui l'environnent sont des œuvres de l'école de Torriti. La chapelle possède un précieux pavement en marbres de couleur qui remonte également à l'époque de Nicolas III.

R. M.

BULLETIN MONUMENTAL, 1906, n. 5-6.

L'église suisse de Romainmôtier a remplacé un important prieuré clunisien, substitué lui-même à une abbaye, dont l'église primitive fut le plus ancien sanctuaire connu du canton de Vaud. M. Alb. Naef en a retrouvé les vestiges, ainsi que ceux d'une basilique consacrée en 753. Les deux constructions offrent la même forme d'une nef rectangulaire terminée en abside, et accostée à son extrémité orientale de deux annexes carrées, qui ont pu être, ou des croisillons, ou des sacristies ; dans le voisinage subsistent les fondations circulaires d'un baptistère ou d'une tour. Les fouilles ont mis au jour une pièce capitale : la devanture d'un ambon de style mérovingien avec des entrelacs caractéristiques en sculpture méplate, semblable à l'ambon peu connu de Baulmes, et à celui de Saint-Maurce, que de Rossi et Éd. Le Blant ont daté du XIe siècle. Il porte cette inscription : *In Dei nomine Gudinus abba jussit fieri.*

L'église actuelle contient des parties du Xe siècle. M. Naef croit qu'elle fut couverte par un berceau continu qui reportait, par des pénétrations en manière de formerets, ses retombées sur un encorbellement à colonnettes sur consoles.

1. P. 681. Ailleurs, t. I, p. 50, le P. Grisar parle, avec plus de vraisemblance, semble-t-il, de l'école romaine de Cavallini.

L'église en question est à triple nef sur gros piliers ronds, avec transept saillant et absidioles rangées, reculées d'une travée. Celles-ci ont fait place au XIVe siècle à un chevet plat, et devant la façade primitive a été érigé, au XIe siècle, un porche fermé à trois nefs et quatre travées, avec étage. Au flanc de la façade de ce porche-narthex s'élèvent deux tourelles. Blavignac, MM. Dehio et Von Bezold, M. C. Enlart et M Virey ont déjà envisagé les intéressants rapports de cette église de Romainmôtier avec l'abbatiale de Saint-Philibert de Tournus, et le dernier a pu fixer au Xe siècle l'époque du narthex de Tournus, entièrement analogue à celui-ci; or la nef de l'église est notablement antérieure par son style au *narthex*.

* * *

Signalons un article magistral de M. Lefebre-Pontalis, qui établit la méthode à suivre pour faire la monographie d'une église. L'ancienne méthode surannée est représentée par la monographie de la cathédrale de Chartres, de l'abbé Bulteau, et la nouvelle, la bonne, par la monographie de la cathédrale d'Amiens, de M. G. Durand. M. le Dr Woillez a été le précurseur de la méthode scientifique.

Toute monographie doit être précédée d'une étude historique sommaire, rédigée avec la critique prudente tant recommandée par M. Brutails, en usant des moyens de l'analyse et de la comparaison ; on aura soin de rattacher, si possible, l'édifice à une des écoles régionales, bien que beaucoup sortent des cadres tout faits. Pour dater les églises, il est un critère trop négligé, c'est l'étude des profils.

Il importe de se servir d'une terminologie technique exacte : à cet égard la plupart des auteurs commettent barbarismes sur barbarismes ; de tenir bien compte des stades de construction progressive, ainsi que des remaniements, et de ne jamais négliger l'examen des matériaux, leur nature et leur appareil.

Il convient de commencer la description de l'édifice par l'intérieur, et par le chœur, s'il est la plus ancienne partie ; il est rarement nécessaire de suivre l'ordre chronologique : c'est le point faible de la belle monographie d'Amiens, par M. G. Durand. Il faut tout sacrifier à la clarté.

Le plan à terre est toujours intéressant ; c'est une grave lacune que de l'omettre en dessin. Les dimensions générales peuvent être données en notes. La description de la nef est généralement commandée par celle des voûtes. On décrira les bas-côtés en commençant par celui du Nord ; le carré du transept, sa voûte et sa pile d'angle seront étudiés avant les croisillons et leurs absidioles ; le chœur avec les parties hautes passent avant le déambulatoire. La clôture latérale sera étudiée sur chaque face, avec tous ses détails, sauf les fenestrages, donnés dans la description de l'intérieur.

M. L. P. signale toutes les erreurs courantes en ce qui concerne les mots techniques, et il n'y en a pas mal ; nous demandons grâce pour l'expression : église à *trois nefs*, ou à *triple nef*, qui est à la rigueur incorrecte, mais si commode, que nous continuerons à l'employer dans des descriptions sommaires.

L'illustration doit comprendre un bon plan, qu'il faut lever soi-même et où il faut indiquer par des moyens de convention (pointillé, quadrillé, hachures, etc.), les parties d'époques différentes. Donner à part au besoin le plan primitif, ne pas abuser des lettres indicatrices . La photographie peut suppléer à la coupe des nefs et à l'élévation des travées. Les ombres sont inutiles à indiquer ; marquer l'appareil avec une certaine légèreté de main.

L'auteur donne d'excellents conseils au point de vue de l'exécution photographique.

Plusieurs de nos lecteurs qui sont dans le cas de publier des monographies d'églises, tireront profit de cet excellent programme, dressé par le plus autorisé des maîtres.

* * *

Les travaux de restauration effectués à la cathédrale de Mende ont mis au jour des cryptes carolingiennes dont M. le Dr J. Barbot fait l'histoire et la description.

Enfin notre collaborateur M. L. de Farcy, donne une étude savante sur la tour isolée de Saint-Aubain d'Angers, récemment restaurée. Avec M. Godard, il la date du XIIe siècle. Il en donne une intéressante description bien illustrée, avec d'intéressantes indications sur la sonnerie.

* * *

Le présent numéro du *Bulletin monumental* est singulièrement intéressant. Après ces conseils utiles, voici venir la suite d'une brillante et courtoise controverse, de celle que MM. Anthyme Saint-Paul et C. Enlart ont entamée au sujet des origines du style flamboyant.

M. Enlart a établi, que la série des édifices flamboyants d'Angleterre commence dès le XIIIe siècle, tandis qu'en France ce style débute près d'un siècle plus tard; rien à contester sur ce point. Mais M. A. Saint-Paul ne croit pas à une imitation rétrospective, et se refuse à admettre que le flamboyant français dérive

de l'anglais. Il nie l'influence à cet égard de la guerre de cent ans. Il n'y a guère d'exemples d'architecte anglais ayant passé en France. Le contact pratique et fécond du gothique anglais avec le gothique français reste à démontrer. Ce contact a été reconnu par M. Tholin pour quelques monuments de Bordeaux et de la contrée voisine. (Il aurait fallu ajouter Calais.) Mais ces cas isolés d'architecture mixte ne constituent pas une intrusion des formes anglaises dans le style français, pareille à celle qui s'est effectivement produite pour l'Espagne. A l'époque où un contact se serait produit, c'est le style perpendiculaire et non le flamboyant (*decorated* ou *curvilinear*) qui était pratiqué en Angleterre.

Bref, M. Anthyme Saint-Paul admet qu'il a existé des édifices flamboyants anglais dont les types d'origine sont anglais. Ils montrent qu'il a existé postérieurement un style flamboyant purement indigène.

Monsieur C. Enlart répond :

Je prétends que l'Angleterre n'a pas de style flamboyant ; mais que son style *decorated* ou *curvilinear*, en usage de 1200 à 1360, contenait les éléments du style flamboyant français, qui les combina de façon originale.

Il établit que nos ancêtres n'étaient pas exempts de curiosité archéologique et ont bien souvent pratiqué l'archaïsme. C'est vers 1375 que le style flamboyant fut inauguré en France, et vers 1380 que le style analogue anglais cédait le pas au perpendiculaire, dans la cathédrale de Gloucester.

« Je crois peu probable, dit-il, que des formes aussi arbitraires que la voûte à lierne et tiercerons, l'accolade, les fenestrages, les soufflets et mouchettes, les chapiteaux en forme de frise, les moulures compénétrées s'inventent toutes deux fois. Je ne crois pas davantage, que les maîtres d'œuvre français aient pu ignorer complètement ce qui se faisait en Angleterre. »

M. Enlart reprend une à une les objections de détails de son éminent contradicteur, et non sans avantage. Sa thèse paraît sortir plus solide de cette discussion.

Ajoutons pour finir qu'au point de vue scientifique, c'est vraiment un beau spectacle, que de voir se poursuivre cette discussion consciencieuse et serrée, en dépit du sentiment patriotique qu'il est toujours touchant de sentir vibrer, mais qui pouvait influencer dangereusement des caractères moins trempés que ces deux éminents maîtres. Cette joute que nous avons suivie avec un intérêt considérable, est l'une des plus belles et des plus honorables pour les deux parties, dont le vieux *Bulletin monumental* ait servi de témoin. Les deux amis, en luttant entr'eux de belle courtoisie et de science approfondie, y ont recueilli un surcroît d'estime de la part des archéologues qui battent des mains en leur honneur.

L. C.

BULLETIN DES MUSÉES ROYAUX DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS DE BRUXELLES.

M. Jos. Destrée fait connaître dans le n° 5 de cette année d'intéressants bas-reliefs votifs du XVe siècle provenant des églises d'Utrecht. Ils appartiennent à une intéressante série de bas-reliefs funéraires qu'on voit encastrés dans les murs des églises de Belgique, surtout dans le Tournaisis, le Brabant et le Nord de la France ; ils représentent des défunts agenouillés sous l'égide de leur patron, devant la Vierge et l'enfant Jésus ou devant une représentation de la figure divine.

Ceux dont il s'agit se rattachent apparemment aux précédents, mais avec une curieuse différence. Comme dans beaucoup de portails peints par les primitifs flamands, le défunt ou donateur émerge à mi-corps du seuil du cadre.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Allard (F.). — De l'art chrétien ou l'architecture française au moyen-age. — Nimes, Chastanier, 1906.

* Coquelle (P.). — Le Christ de Guiry. — Brochure. Cerf, Versailles, 1907.

de la Croix, S. J. (C.). — Les origines des anciens monuments religieux de Poitiers et celles du square de son palais. —

Durand (G.). — L'Architecture religieuse et civile en Picardie. — Cayeux-sur Mer, Ollivier, 1906.

Froger (L.). — Le portail de l'ancienne église paroissiale de Bessé-sur-Braye. — Maine, 1907.

* Lauer (Ph.). — Le Trésor du « Sancta Sanctorum ». — In-fol., 142 pages, 35 fig. et XVIII pl. Paris, E. Leroux, 1906.

le Mercier (E.). — Monographie de l'église Notre-Dame de Louviers. — Évreux, Heressey, 1906.

Marty (A.). — L'histoire de Notre-Dame de Paris d'après les estampes, dessins, miniatures, tableaux exécutés du XVe au XIXe siècles. — Paris, 24, rue Dorve, 1906.

Rousseau (H.). — Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy a Liége. *(Note justificative des modifications préconisées au support).* — Court-Saint-Étienne, V. Chevalier, 1906.

Roustan (F.) — Le Major et le premier baptistère de Marseilles. — Marseille, Auberten et Rolle, 1905.

Allemagne.

* Kemmerich (M.). — Die fruemittelalterliche Portraetmalerei in Deutschland bis zur Mitte des XIII. Jahrhunderts. — In-8°, 168 pp. et 37 fig. G. d. W. Callwey. Munich, 1907.

* Sauermann (E.). — Die mittelalterlichen Taufsteine der Provinz Schleswig-Holstein. — In-4°, 72 pp., 52 fig. et carte. B. Nöhring, Lubech, 1904. Prix : 10 Marcs.

* Schneider (Friedrich) — Studien aus Kunst und Geschichte *zum siebzigsten Geburtstage gewidmet von seinen Freunden und Verehrern.* — Gr. in-4°, XXVII-584 pp., planches et portrait. Herder, Fribourg en Brisgau, 1906.

Angleterre.

Tompson. — Southwark cathedral. *(The history and antiquities of the cathedral church of St. Saviour).* — Londres, Ash, 1907.

Italie.

Diego Sant' Ambrogio. — Il portale della basilica di S. Simpliciano in Milano. — Milan, Jogegneri, 1906.

Marucchi (H.). — Manuel d'archéologie chrétienne. — Rome, Desclée, 1906.

Mélida (José Ramon). — Heria arqueologica ante-romana Madrid. — Tipografico de la Viuda i Hijos de Tello, 1906.

Schmidlin (J.). — Geschichte der deutschen Nationalkirche in Rom S. Maria dell' Anima. —

Espagne.

Lanpere y Miquel (S.). — Los cuatrocentistas catalanes. *(Historia de la pintura en Cataluna).* — Barcelona, tip. « *L'Avene* », 1906.

Le même. — Las excavaciones de humanica. — Madrid, Iberica, 1906.

Belgique-Hollande.

De Vos et Van Kleef. — Le Nouvel Anvers : Cité-Jardin. — Anvers, De Vos et Van der Groen, 1907.

Malines jadis et aujourd'hui. — In-8°, 550 pp., 300 gr. Malines, L. et A. Godenne, 1907.

Muller (F.). — De dom van Utrecht. — Utrecht, Breyer, 1907.

Weissmann (A.). — De domkerk te Utrecht. — Utrecht, Breyer, 1907.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Chronique. SOMMAIRE: CONSERVATION — RESTAURATION DES MONUMENTS: Mesures administratives, décrets. Avignon, Villemaur, Bruxelles, Courtrai, Lombeck-Notre-Dame. — EXPOSITIONS: Paris, Bruges, Dinant. — MUSÉES: Paris, Rome, Berlin, Bruxelles, Bruges. — VARIA. — NÉCROLOGIE: Le baron Jean-Baptiste de Bethune.

La conservation des Monuments religieux.

L'ADMINISTRATION des domaines devant incessamment procéder à l'aliénation des objets mobiliers garnissant les archevêchés, évêchés et séminaires, dont l'État, les départements et les communes ont recouvré la libre disposition en vertu de l'article 1er de la loi du 2 janvier 1907, le sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts s'est préoccupé de prévenir la perte de ceux des objets dont la conservation pourrait présenter un intérêt artistique ou historique. A cet effet, il a chargé M. Marcou, inspecteur général des Monuments historiques, de faire procéder à l'établissement de la liste générale des objets qu'il y aurait lieu de soustraire à l'aliénation. En ce qui concerne leur attribution définitive, le sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts estime que, dans un intérêt d'ordre général et dans un esprit de décentralisation, il y a lieu, chaque fois que leur sécurité pourra se trouver assurée, de les maintenir dans leur lieu d'origine, et, plus particulièrement, dans le musée de la région.

D'autre part, l'Académie nationale de Reims, dans sa séance du 26 janvier dernier, a voté la résolution suivante :

« L'Académie, renouvelant le vœu qu'elle a déjà formé en 1905 en faveur des édifices religieux et des œuvres d'art qu'ils contiennent, en exprime un semblable à l'effet de voir sauvegarder et conserver sur place toutes les œuvres d'art, les bibliothèques et les collections en tous genres dépendant des menses et autres établissements publics du culte récemment supprimés. »

***

Par décret présidentiel en date du 12 avril, rendu sur le rapport du ministre de l'instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes, le service chargé d'assurer la conservation des édifices cultuels est réuni à celui des Monuments historiques.

Un autre décret en date du même jour a trait à l'organisation du service et règle la situation et les attributions des architectes en chef, des architectes ordinaires, des vérificateurs et des gardiens de monuments.

Un troisième décret, en date du 30 avril, fixe à sept le nombre des inspecteurs généraux des Monuments historiques, ayant dans leurs attributions un même nombre d'arrondissements entre lesquels seront répartis les monuments classés, et formant auprès de l'administration un Comité consultatif. Ils reçoivent un traitement de 6.000 fr. Les trois inspecteurs généraux des travaux diocésains, qui ont reçu aux termes de l'arrêté du 22 avril 1906, la dénomination provisoire d'inspecteurs généraux des édifices cultuels, sont rattachés aux Monuments historiques et prennent le titre d'inspecteurs généraux de ce service.

Enfin, un dernier décret, en date du 26 avril, établit la composition du personnel technique chargé de procéder aux recherches que comporte le classement des antiquités, œuvres d'art et autres objets meubles ou immeubles, et, en outre, de veiller à la conservation par les administrations qui les détiennent, des objets soumis au classement ainsi qu'à leur entretien et à leur réparation.

Il comprend, indépendamment de celui des inspecteurs généraux des monuments historiques à qui la haute surveillance de cette partie du service est spécialement confiée par le décret du 27 février 1907 :

1° Le cadre d'inspecteurs généraux adjoints, d'inspecteurs et d'inspecteurs adjoints créé par le même décret ;

2° Le cadre de conservateurs départementaux organisé par les articles 2 et 3 ci-après.

Art. 2. — Il y a, dans chaque département un conservateur choisi parmi les personnes qui possèdent une compétence reconnue en matière d'art, d'archéologie ou d'histoire et qui résident dans le département.

Cet agent est nommé par arrêté du ministre, après examen de ses titres par les inspecteurs généraux des monuments historiques et après avis du préfet. Ses fonctions lui sont conférées pour une période de quatre ans.

Il reçoit une indemnité annuelle de 200, 250 ou 300 francs, suivant que le département auquel sa nomination l'attache est inscrit dans la première, la deuxième ou la troisième partie d'un tableau dressé à cet effet.

Il a droit au remboursement des frais des déplacements qu'il accomplit à la demande de l'administration, d'après le tarif applicable aux déplacements des architectes ordinaires des monuments historiques.

Art. 3. — Les conservateurs départementaux effectuent les recherches préparatoires qu'exige l'établissement de la liste de classement.

Ils exercent, d'autre part, à l'égard des objets classés, la surveillance que comporte l'application des articles 10 à 13 de la loi du 30 mars 1887, du titre III de la loi du 9 décembre 1905, et spécialement de l'article 29 du décret du 16 mars 1906.

Ils procèdent, d'après les instructions de l'administration, à des récolements périodiques de ces objets.

Dans le cas où la conservation d'une collection d'objets classés appartenant à l'État exige une vigilance particulière, l'administration des Beaux-Arts peut, à titre exceptionnel, adjoindre au conservateur départemental, un sous-conservateur nommé dans les conditions prévues à l'article précédent, ou, à défaut, un surveillant. Il est alloué à ces agents, s'il y a lieu, une indemnité dont le montant ne peut dépasser la moitié de celle qui est attribuée au conservateur du département.

Art. 4. — Les inspecteurs généraux adjoints, les inspecteurs et les inspecteurs adjoints sont nommés par arrêtés du ministre.

Indépendamment des traitements que leur attribue l'article 1er du décret du 27 février 1907, ils reçoivent à titre de remboursement des frais des tournées qui leur sont prescrites par l'administration, les mêmes allocations que les architectes en chef des monuments historiques, suivant l'arrêté tarif du 5 mars 1903. Toutefois, pour les inspecteurs, l'indemnité de séjour prévue par ledit arrêté est réduite à 16 fr., et pour les inspecteurs adjoints, à 14 francs.

Art. 5. — Le personnel d'inspection désigné en l'article précédent dirige et centralise le travail des conservateurs départementaux, effectue les recherches complémentaires que ce travail exige, établit les projets de classement et

contrôle, par des tournées, les résultats des opérations qui s'accomplissent dans les départements.

Les départements, y compris ceux de la Corse et de l'Algérie, sont distribués par groupes géographiques en régions à chacune desquelles un inspecteur général adjoint ou un inspecteur est attaché.

Les inspecteurs adjoints prêtent leur concours, suivant les besoins, soit aux inspecteurs chargés des régions, soit à l'inspecteur général.

Art. 6. — L'inspecteur général des monuments historiques placé à la tête du service dirige le travail du personnel. Il est, en outre, spécialement chargé de tout ce qui a trait à l'entretien et à la réparation des objets classés.

Il rend compte chaque année au ministre dans un rapport qui est communiqué à la commission des Monuments historiques, des opérations accomplies au cours de l'année précédente.

Art. 7. — Pendant la période fixée par l'article 16 de la loi du 9 décembre 1905, une partie du personnel d'inspection pourra être exclusivement employée à Paris au travail complémentaire de classement prescrit par ledit article, ainsi qu'à l'établissement des listes et répertoires classés.

Pendant la même période, l'administration pourra, dans la limite des crédits mis à sa disposition, continuer à faire appel à des agents temporaires chargés de concourir au même travail par des recherches dans les départements.

Ces agents temporaires recevront les indemnités prévues par les arrêtés ministériels des 21 octobre 1903 et 31 mars 1905.

Art. 8. — Les correspondants de la commission des Monuments historiques pour les objets mobiliers, institués par décision ministérielle du 23 février 1897 continueront leurs services jusqu'au moment où un conservateur sera nommé dans le département de leur résidence.

Il en sera de même des commissions instituées par les préfets dans les départements, en vertu de la circulaire ministérielle du 8 juin 1905.

A propos des décrets dont le texte précède la *Chronique des Arts* écrit :

On a peine à comprendre, on a plus de peine encore à attribuer au Ministère de l'Instruction publique, les nominations qu'on annonce dans le service des Monuments historiques. Il était difficile d'aller chercher plus loin des incompétences plus inattendues. Alors que de tous côtés on réclame, dans l'intérêt général, pour la bonne renommée de nos grandes institutions d'art et de science, « les hommes qu'il faut aux places qu'il faut », les pouvoirs publics semblent proclamer leur indifférence aux aptitudes professionnelles comme un défi à l'opinion.

Et quelle est l'heure choisie pour ces nominations qui font trop ouvertement du service des Beaux-Arts l'héritier de l'ancienne feuille des pensions ? Quelle est l'heure où l'on charge d'une inspection difficile les hommes les plus manifestement incapables de la faire ? C'est l'heure où, en vertu de la loi, il y a précisément le travail le plus pressant, le plus minutieux, le plus délicat à accomplir. La loi, on le sait, a classé d'office pendant trois ans tous les objets d'art des églises ; elle a ordonné ensuite que pendant ces trois ans on ferait un partage entre les objets usuels, sans valeur, et les objets ayant un caractère artistique ; elle a voulu enfin qu'au bout de ces trois ans un classement définitif fût établi, qui protégeât nos richesses nationales. Pour ce travail considérable, il fallait s'en rapporter au service des Monuments historiques tel qu'il était constitué, et lui donner, s'il était besoin, un peu de renfort. Et au lieu de cela !...

Que feront, même s'ils sont pleins de zèle et de bonne foi, que feront ces inspecteurs improvisés devant l'orfévrerie, les bois, les broderies, les reliquaires, les émaux ou les pyxides ? Comment distingueront-ils l'ancien du récent, et la contrefaçon de l'œuvre elle-même ? En les nommant, ce n'est pas seulement, comme en d'autres occasions, une bibliothèque, un musée que l'on compromet : c'est l'immense trésor de nos richesses d'art religieux, c'est l'art de toutes les églises de France que l'on compromet, presque en l'avouant, à toutes les brocantes, à toutes les supercheries et, finalement, à tous les exils.

* * *

Avignon. — Les réclamations au sujet de la restauration des fresques du palais des Papes ont porté leurs fruits. On a congédié le peintre en bâtiment qui se livrait à l'enlèvement des badigeons et réclamé le concours de spécialistes italiens. Puis on s'est adressé, à Paris, à M. Yperman, l'artiste qui a relevé avec tant de talent les vieilles peintures murales des églises de France, et on l'a chargé d'examiner quelles mesures il convient de prendre pour remettre au jour et conserver les peintures du palais des Papes.

Au cours des travaux de recherches qu'il a effectués au palais des Papes, M. Yperman vient de découvrir, sur le fond de la grande chapelle basse à deux nefs, dite salle du Consistoire, les vestiges d'une grande fresque du Moyen âge représentant la scène du Crucifiement.

Certains documents permettaient de supposer que cette fresque avait existé ; mais son existence même n'était pas certaine. La peinture a disparu depuis fort longtemps ; toutefois, sous les multiples couches du badigeon qui recouvre le mur, M. Yperman a retrouvé, fort bien conservé, le tracé à la sanguine qu'exécutaient tout d'abord les peintres de fresques du Moyen âge. Cette esquisse est d'une pureté remarquable.

D'autre part, sur le mur latéral de droite de la même salle M. Yperman a également mis à jour les traces de dessins à la sanguine qui paraissent très beaux.

* * *

Villemaur. — Un acte de vandalisme comme il est à craindre qu'il ne s'en produise trop désormais, est porté à notre connaissance. Le conseil municipal de Villemaur (Aube) vient de demander l'aliénation d'une œuvre d'art admirable que l'église de ce village avait la gloire de posséder : un jubé en bois sculpté, datant de 1521, œuvre de deux artistes locaux, qui compte, écrivent MM. Kœchlin et J.-J. Marquet de Vasselot dans leur *Histoire de la sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale*, « parmi les chefs-d'œuvre de la sculpture en France ». La préfecture — on se demande par quel prodige d'inconscience ou d'ignorance — a transmis cette délibération au

ministère avec avis favorable. Par contre, la Société Académique de l'Aube a voté à l'unanimité une protestation énergique et prié le Gouvernement de n'autoriser, pour quelque cause que ce soit, ni l'aliénation, ni le déplacement du jubé de Villemaur. Espérons que la Commission des Monuments historiques, qui depuis longtemps a classé cette œuvre, aura le courage d'être de cet avis et de ne pas tolérer que les chefs-d'œuvre de notre art national, guettés par les musées ou collections de l'étranger, risquent, par la fantaisie du premier fonctionnaire venu, de quitter non seulement l'endroit pour lequel ils ont été exécutés, mais encore notre sol (1).

* * *

Bruxelles. — On vient de commencer les travaux de dégagement du chevet de la collégiale des SSts-Michel et Gudule, rue du Bois-Sauvage. Les « édicules » placés au bas du Treurenberg ont été démolis.

On sait que pour ces restaurations, les plans remarquablement étudiés de M. Caluwaerts étaient prêts lorsque, naguère, en démolissant un pan de mur de la sacristie, on remit au jour un superbe fragment de l'architecture flamboyante primitive, de belles fenêtres à meneaux, depuis longtemps murées.

Les plans furent remaniés, à la suite de la découverte, et la sacristie sera reconstituée telle qu'elle était à l'époque de la construction : une petite annexe basse, avec fenêtres à cintres surbaissés, divisées en trois par des meneaux à dentelures. La plate-forme, en terrasse, est bordée d'un garde-corps ajouré.

A l'angle postérieur, vers le Treurenberg et le Parvis, se trouvait la conciergerie, construite vers 1660 et adossée à la chapelle de Notre-Dame de Bon-Secours, qui date de 1649. Cette conciergerie a été demolie pour être rebatie et dégagée du pied. Entre les deux annexes, la chapelle Maes, lourde construction hexagonale datant de 1665, sera également restaurée, de même que la lanterne qui la sur monte. (Hélas !)

Le mur de clôture disparaît ; il sera remplacé par une grille, qui surmontera le mur de soutènement, en courbe légère, que l'on construira — car les courettes actuelles seront remises à leur niveau ancien, celui du cimetière désaffecté vers 1870, c'est-à-dire à peu près le niveau du pavement de l'église — une vingtaine de centimètres plus bas que le pavement du chœur.

Au dessous des sacristies seront aménagées des caves pour le dépôt des archives de l'église.

* * *

1. *Chronique des Arts et de la Curiosité.*

Courtrai. — La Commission royale des monuments a donné son approbation au projet qui lui a été soumis, en vue de la restauration de l'église Notre-Dame.

Elle a fait d'expresses réserves au sujet des travaux projetés à l'ancienne tribune des comtes de Flandre, recommandant à l'architecte de veiller à conserver le type actuel de cette tribune et, en tout état de cause, à la rattacher au caractère de la chapelle même des comtes plutôt qu'à celui des nouvelles constructions projetées.

La Commission insiste vivement pour que l'on poursuive sans retard le dégagement complet de l'église Notre-Dame, afin de remettre en évidence la belle abside de cet édifice qu'il y a lieu de restaurer d'urgence, car certains arcs-boutants sont étançonnés depuis de longues années, d'autres ont disparu (1). Enfin l'extérieur de la chapelle des comtes de Flandre nécessite des travaux urgents de restauration. Les pierres des pinacles, balustrades, etc., s'effritent et menacent de tomber.

* * *

Lombeek-Notre-Dame. — La Commission des Monuments a signalé dernièrement à l'attention des pouvoirs publics la nécessité de procéder à bref délai, à la restauration de l'église, petit chef-d'œuvre d'architecture qu'il importe de sauvegarder. Les travaux ont commencé, et plusieures découvertes intéressantes ont déjà été faites.

Expositions.

Paris. — La Bibliothèque Nationale organise en ce moment une exposition de portraits peints et dessinés du XIIIe au XVIIe siècle, qui s'est ouverte mercredi 18 avril et durera jusqu'au 30 juin.

Les œuvres dont elle est composée sont tirées du Cabinet des estampes et du département des manuscrits de la Bibliothèque Nationale, auxquelles ont été joints un certain nombre d'admirables spécimens des arts français à leur naissance et extraits des belles collections de MM. Alfred Beurdeley, Léon Bonnat, Edmond de Rothschild, Curtis, Doistar, Fr. Flaming, Kleinberger, Thompson et Wildenstein.

* * *

Bruges. — Il se tiendra cet été, à Bruges, une exposition qui aura une importance considérable au point de vue historique, archéologique et artistique. Il s'agit de réunir en notre ville, sous le nom d'*Exposition de la Toison d'Or*, une foule d'œuvres d'art et de documents se rapportant au célèbre Ordre de Chevalerie créé par Philippe le

1. L'adjudication de ces travaux vient d'être faite.

Bon, duc de Bourgogne, en 1429-30, lors de son mariage avec Isabelle de Portugal, et elle embrassera la période qui s'étend de 1429 à 1598, date de la mort de Philippe II.

On se propose de réunir :

1° tous les blasons des chevaliers qui assistèrent aux divers chapitres de l'ordre, qui furent tenus au nombre de vingt-trois ;

2° tous les portraits des Souverains, chefs de l'ordre, et quantité d'objets leur ayant appartenu ;

3° tous les portraits des chevaliers de l'ordre, ceux de ses chanceliers, trésoriers et officiers ;

4° les colliers, emblèmes et costumes de l'ordre ;

5° les tableaux, enluminures, miniatures, manuscrits reproduisant des assemblées ou cérémonies de l'ordre ainsi que des joutes ou tournois ;

6 les armes que les chevaliers portaient ou dont ils se servaient dans ces joutes et tournois, et celles dont ils usaient à la guerre ;

7° les diplômes, manuscrits et reliures se rapportant à la Toison d'or ;

8° les sceaux, jetons, médailles et monnaies de la Toison d'or ;

9° les tapisseries, meubles, objets d'art, objets d'orfévrerie ou de sculpture rappelant la Toison d'or ou les fêtes relatives à cet Ordre ;

10° la bibliographie de la Toison d'or, c'est-à-dire tous les ouvrages qui ont paru sur la Toison d'or et ses chevaliers ;

11° enfin une série de tableaux de premier ordre, peints par les artistes Néerlandais ou Bourguignons, attachés aux ducs de Bourgogne. Ces chefs-d'œuvre d'artistes éminents, dont le talent s'épanouissait sous la protection de ces souverains ou de leur cour, sont destinés à donner, par leur sélection et leur classement, un aperçu complet et frappant de la brillante floraison et du développement merveilleux de l'art sous chacun des ducs de Bourgogne, chefs-souverains de l'ordre, de 1429 à 1598.

Cette exposition s'ouvrira à Bruges le 15 juin 1907 et durera jusqu'au 15 septembre. Elle aura lieu dans les bâtiments du palais provincial, construction isolée et entièrement en pierre et en fer. Tous les objets exposés seront gardés nuit et jour avec le plus grand soin et assurés, à la valeur déclarée par l'exposant, contre l'incendie, le vol, toutes les détériorations et tous les risques de transport et autres.

Une quantité considérable de superbes portraits et d'autres œuvres artistiques de haute valeur sont déjà promises à l'Exposition brugeoise. Madrid surtout et Vienne promettent un appoint important ; une vraie rivalité existe entre les familles de la haute noblesse, en Espagne et en Autriche, au sujet de l'Exposition, chacune tenant à y briller par les souvenirs les plus importants laissés par ses ancêtres.

* * *

Dinant. — Une exposition d'art s'ouvrira dans cette ville le 1er juin prochain et durera jusqu'au 30 septembre. Son but est de mettre en lumière toutes les manifestations de l'art dans cette antique et jadis si florissante commune : peinture, sculpture, architecture, écriture.

On y réunira les chefs-d'œuvre des peintres : Patenier, Tabaguet, Redouté, Evrard, Lion, Michel, Hallaux, Wiertz, les deux Sopart et des collections complètes de photographies.

En second lieu viendront les statues, les meubles sculptés ; jusque quelques beaux spécimens de dinanderie ; les parchemins, les sceaux, les médailles, les bijoux fabriqués jadis à Dinant ; les tableaux et estampes représentant la ville à toutes les époques, avec les photographies des voies romaines et des routes antiques retrouvées depuis quelques années ; des armes, canons, arquebuses, fabriqués à Dinant ; les livres édités à Dinant ou composés par des auteurs dinandais, etc., etc.

Musées.

Paris. — Les nouvelles galeries extérieures du musée de sculpture comparée du Trocadéro ont été aménagées : on y trouve, du côté de Passy, la sculpture antique, terminée par l'art gallo-romain, et à sa suite l'art chrétien primitif, mérovingien, byzantin, carolingien, puis les modèles d'architecture et les relevés de peintures, auxquels viendra s'ajouter prochainement une série de vitraux anciens. Du côté de Paris, on a continué jusqu'au XVIe siècle l'exposition méthodique des moulages et photographies de l'étranger, qui s'arrêtait au XIVe siècle. Une seule grande pièce reste à montrer : la statue équestre du Colleone, à qui une place d'honneur a été réservée au centre d'un des pavillons.

Dans la galerie principale, on a réuni les exemplaires les plus typiques de la statuaire qui inaugure la dernière phase de l'art gothique : le portail de Champmol, le *Puits de Moïse*, les statues de la chapelle Saint-Jean-Baptiste d'Amiens et de la grande salle de Poitiers, le tympan du château de la Ferté-Milon, les *Apôtres* de la chapelle des Rieux, du musée de Toulouse, et le buste de *Charles V* de l'ancienne église des Célestins.

A Amiens, des moulages ont été faits des admirables chapiteaux romans de l'abbatiale de

Dommartin et d'un chapiteau double à figures du cloître de Corbie ; au musée de Lille, on a pris le célèbre encensoir de la fin du XIIe siècle, deux fragments de statuaire de l'ancienne cathédrale de Cambrai, dont un torse du Christ qui révèle une observation très sincère de la nature.

La série des modèles du XIIIe siècle s'est enrichie de la statue tombale de sainte Ozanne, qui est dans la crypte de Jouarre, ainsi que d'un petit bas-relief du *Couronnement de la Vierge* de Metz, et d'une charmante tête de femme venant de Reims, don de M. Thiria et de M. Pol Neveux. On y verra aussi dans quelques mois la reproduction du splendide sarcophage de Jean de Salisbury, évêque de Chartres, découvert par M. le chanoine Métais dans les fouilles de l'abbaye de Josaphat.

Pour le XIVe siècle, on vient de mouler les quatre statuettes de la collégiale de Mantes ; pour le XVe, quatre figures du musée d'Amiens, trois expressives têtes de moines, et un buste d'une *Vierge de Pitié ;* pour le XVIe, le retable de Hattonchatel (Meuse), la statue funéraire de Philippe de Gueldres, par Ligier Richier, le médaillon de marbre d'Antoine de Lannoy, gouverneur de Gênes, du musée d'Amiens, et deux bas-reliefs de style purement italien, du même musée. La salle des XVIIe et XVIIIe siècles de l'aile de Passy s'est enrichie de quatre beaux panneaux empruntés à l'hôtel de Soubise.

M. Camille Enlart, conservateur du musée, promet la publication prochaine d'un nouveau catalogue qui comprendra une bibliographie.

* * *

Rome. — Il est question de réorganiser la Pinacothèque du Vatican. Le *Giornale d'Italia* dit, à ce propos, que les peintures seront disposées par écoles, et de telle façon que le visiteur aura, rassemblés devant lui, dans une ou plusieurs salles, les chefs-d'œuvre de chaque époque. Les tableaux de Raphaël feront cependant l'objet d'une section particulière. D'autre part, le commandeur Galli, directeur général des musées et des galeries pontificales, et le commandeur Leitz, directeur de la peinture, ont l'intention de faire enlever des appartements privés des palais apostoliques toutes les œuvres d'art qui s'y trouvent et de les transporter dans la Pinacothèque. Enfin, les tableaux anciens, qui forment aujourd'hui la galerie latérale, seront déménagés dans la galerie Vaticane, les peintures d'art moderne restant seules dans la première de ces deux galeries. L'entrée de la nouvelle Pinacothèque sera dans la grande rue qui mène de la Monnaie aux musées.

* * *

Berlin. — M. Wilhelm Bode, l'éminent directeur général des Musées royaux de Prusse, a adressé, le 9 mars dernier, au Landtag prussien un rapport où il expose en détail un projet grandiose de réorganisation de ces musées, réorganisation nécessitée par la vaste extension prise par les collections d'art et d'archéologie de toute sorte. Ce projet comporte : l'agrandissement du Musée égyptien et du Musée des Antiques ; la jonction, par des bâtiments nouveaux, des constructions actuelles de l'île des Musées ; la création d'un Musée de la civilisation asiatique et d'un Musée de l'art de l'Asie occidentale ; celle d'un Musée de l'art allemand ancien, qui sera pour le pays entier ce que sont pour la Bavière le Musée germanique de Nuremberg et le Musée national de Munich ; organisation d'un Musée des portraits historiques, constitué avec des œuvres de la Nationalgalerie ; construction à Dahlem, de trois musées d'ethnographie : africain, océanien et américain, et d'un Musée de préhistoire et de folklore.

Ce superbe programme a déjà reçu l'approbation de l'empereur.

* * *

Bruxelles. — D'importantes transformations vont s'opérer au musée ancien. Les toiles représentant les écoles étrangères, qui occupent deux salles du premier étage, descendront au rez-de-chaussée, dans la galerie dite « historique ». L'espace ainsi disponible recevra les œuvres des maîtres flamands du XVIIe siècle ; une autre salle sera réservée aux peintures offrant de l'intérêt au point de vue spécialement bruxellois. Grâce à ces transformations, l'on pourra exposer les nombreuses acquisitions qui n'ont pas encore trouvé place dans les musées.

* * *

Bruges. — Depuis la polémique qui a surgi à propos de nos Primitifs, on reparle beaucoup de l'hôtel Gruuthuuse qui semble destiné à abriter provisoirement nos chefs-d'œuvre anciens de l'art pictural, et de la construction du nouveau musée qui doit les abriter définitivement. D'ores il semble décidé que le nouveau musée ne sera pas installé dans les locaux de la Maternité désaffectée, mais édifié derrière l'hôtel Gruuthuuse sur un terrain donnant rue de Groeninghe et qui sera englobé dans la « Cuve de Notre-Dame ». En attendant, la Commission royale des monuments vient d'approuver les plans présentés par M. l'architecte Delacenserie pour la clôture de Gruuthuuse. D'autre part, la Ville s'apprête à exproprier l'hôtel Arents, contigu à la demeure seigneuriale des sires de Gruuthuuse.

Varia.

Mont-Saint Michel. — Il y a, comme on sait, deux questions en suspens depuis longtemps. L'une est relative à l'installation d'hôtels au pied même de Mont-Saint-Michel ; l'autre à l'ensablement et à la digue. Sur le premier point, tous les amis des paysages, toutes les sociétés créées pour la protection des sites sont intervenues. Mais on se heurte à des intérêts locaux qui se défendent très âprement, et en dépit des atténuations qu'ils apportent à leurs projets, en dépit des promesses déjà faites d'élever des maisons basses et ne défigurant pas l'aspect des lieux, on peut dire que les hôteliers demeurent maîtres de la place.

Mais il y a plus grave. La digue construite naguère a pour effet d'empêcher la marée d'arriver et prive le Mont-Saint-Michel de sa ceinture d'eau. Il est à peine besoin de marquer la déplorable transformation que cet ensablement fait subir au site traditionnel. Un seul moyen serait sûr : ce serait d'abaisser la digue, afin que les flots pussent passer. On se gardera bien de le faire. Aux termes du dernier projet, on ouvrira simplement la digue à son point de départ. Quelques vagues viendront peut-être, à cet endroit, jusqu'au pied du Mont, mais partout ailleurs la barrière demeurera infranchissable et c'est à brève échéance la menace de l'ensablement.....

***

L'Image du Sauveur du Latran. — Dans une des dernières séances de la Société d'archéologie chrétienne de Rome, Mgr Wilpert a décrit l'image du Sauveur conservée dans le trésor de la basilique Saint-Jean de Latran.

C'est la plus ancienne et la plus vénérable des images romaines. Enfermée dans la chapelle du *Sancta Sanctorum*, elle était exposée rarement dans la basilique voisine. Depuis 1200 d'ailleurs personne ne l'avait plus vue directement.

Complètement recouverte d'un tissu précieux, cachée de plus par des plaques d'argent ciselé — qui ne s'ouvraient qu'autour de la tête, — la peinture primitive disparaissait complètement aux regards. Quel caractère présentait cette image vénérée du Sauveur ? Venait-elle de Byzance ou de Jérusalem ? On oscillait entre ces deux hypothèses, et l'on ne songeait guère à lui assigner sa véritable origine, qui, Mgr Wilpert l'affirme, est une origine romaine.

Il fallait, pour sortir de ces incertitudes, que l'examen pût porter directement sur la peinture primitive, et qu'un savant fût autorisé à dépouiller cette peinture du revêtement d'argent et du tissu très ancien qui la recouvraient.

Cette permission fut donnée par le Saint-Père à Mgr Wilpert, l'auteur du savant ouvrage sur les peintures des Catacombes.

Le 21 janvier 1907, le tableau fut porté dans la chapelle des Passionnistes. Le travail nécessaire pour le découvrir — conduit avec tout le soin et tout le respect qu'on devine — dura plus d'une heure.

« Ma première impression, dit Mgr Wilpert, fut une désillusion complète. De l'image antique je ne parvenais même pas à distinguer de vagues traits.

« Mais, le jour suivant, ayant lavé le bois avec de l'eau acidulée, j'aperçus les contours de l'image, et j'y entrevis une véritable œuvre d'art. »

Le Sauveur avait été représenté assis sur un trône royal, orné de pierres précieuses. Une main fait le geste qui accompagne un discours ; l'autre s'appuie sur un bras du trône. La tête est presque complètement effacée. Le nimbe doré, au contraire, qui l'entoure, est dans un état de conservation parfaite. Tout autour, une inscription se devine : à en juger par les jambages qui subsistent, elle devait comporter quatre lettres à gauche de la tête ; à droite, un *L* se lit clairement qui devait terminer un mot.

La place où se trouve cette lettre permet de dire que, de ce côté aussi, l'inscription se formait de quatre lettres. Ainsi Mgr Wilpert est-il amené à induire qu'il faut lire *Emmanuel ;* cette inscription est ainsi une profession de foi, puisque le mot *Emmanuel* signifie « *Dieu avec nous* ».

Le bois sur lequel est peinte l'image confirme que son origine n'est pas orientale. Un examen microscopique a permis d'établir qu'il n'est ni de cèdre, ni d'olivier, mais de noyer.

***

Mgr Wilpert, se demandant quelle époque il faut assigner comme origine de cette image vénérable du Sauveur, répond qu'on ne peut la faire remonter plus haut que 450, ni la reculer plus tard que 550. Le nimbe contient, en effet, cette petite croix qu'on prit l'habitude, à partir de 450, de tracer au-dessus de la tête du Sauveur pour en confesser la divinité. Par ailleurs, l'*Emmanuel*, et la lettre latine *L*, empêchent de descendre plus bas que 550 ; car, vers ce temps, l'usage prévalut d'écrire en grec sur les images du Sauveur les initiales des mots « Jésus-Christ, Sauveur ».

L'antiquité de l'image du Latran est supérieure à celle que lui attribuait jusqu'ici la critique. Cette image du Christ fut l'objet de la vénération de nombreuses générations. Suivant l'antique usage, les fidèles la baisaient, et la touchaient respectueusement. Quand on la portait en procession — la veille du 15 août — un rite expressif voulait que l'on oignit d'un baume parfumé

les pieds et le côté du Sauveur. De là une détérioration assez rapide de la sainte image.

Vers 911, elle fut restaurée. La peinture qui fut reproduite sur la toile immédiatement adhérente au bois porte la trace de l'extrême décadence des arts. Quand Innocent III recouvrit le tableau vénérable de lames d'argent, l'on raviva les couleurs de nouveau effacées, mais l'artiste se contenta de restaurer servilement l'œuvre du Xe siècle, restant ainsi fort au-dessous de ce qu'on pouvait déjà produire de son temps.

(Croix).

***

Nous lisons dans la *Chronique des Arts* du 9 mars dernier :

Monsieur le Directeur,

J'ai lu avec beaucoup d'intérêt les détails biographiques sur la famille Vyt publiés par M. V. Fris, de Gand, dans la *Chronique* du 23 février, p. 61. Il y a cependant une assertion dans le premier paragraphe que je regrette d'y rencontrer. Il n'y a rien qui prouve que ce fut Josse Vyt qui commanda le tableau, à Hubert. L'inscription sur le cadre nous apprend que Hubert commença le retable et que Jean, son frère, l'acheva à la demande de Josse Vyt :

Pictor Hubertus : e eyck maior quo nemo repertus.
Incepit pondus : quod Iohannes arte secondus.
Suscepit letus : Iudoci Vyd prece fretus.

On peut être certain que si Vyt avait commandé le tableau l'inscription nous l'aurait dit ; rien de plus facile.

La légende fausse des van Eyck ne remonte qu'au milieu du XVIe siècle. Peu à peu on est parvenu à démontrer la fausseté de plusieurs détails de cette légende et, si nous persévérons, j'ai confiance que nous arriverons à établir la vérité. Dans un volume actuellement entre les mains des imprimeurs, j'ai réuni tous les documents concernant la famille van Eyck et je mettrai le public ainsi à même de distinguer entre la vérité et les légendes, entre les tableaux authentiques, douteux et faux.

Veuillez, Monsieur le Directeur, agréer l'assurance de ma considération distinguée.

W. H. James WEALE.

***

Concours. — L'Académie royale de Belgique met au Concours pour 1909 les questions suivantes :

Faire l'histoire de la céramique au point de vue de l'art, dans nos provinces, depuis le XVe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.

Écrire l'histoire des édifices et des maisons élevés Grand'Place et au centre de Bruxelles après le bombardement de 1695. Exposer les faits, donner une appréciation esthétique de ces constructions et faire connaître leur importance au point de vue de l'histoire du style architectonique auquel elles appartiennent.

Faire l'histoire de la création et du développement du drame musical, particulièrement en Italie, depuis l'*Euridice*, de Peri, jusqu'à l'*Orfeo*, de Gluck.

Écrire l'histoire de la peinture, de la sculpture et de l'architecture au XVIIIe siècle, dans les Pays-Bas autrichiens de la principauté de Liége.

A chacune des questions précédentes est attribué un prix de 800 francs.

Nécrologie.

Le baron Jean-Baptiste de Bethune.

L'ÉCOLE belge d'art chrétien traverse une période d'épreuves. Quand elle perdit naguère son fondateur et son chef, elle trouva dans l'intime ami de Jean Bethune, Jules Helbig, sinon le continuateur de son œuvre, du moins un représentant vénéré de ses doctrines. Les conseils affectueux et les écrits du Directeur de la *Revue de l'Art chrétien* restaient une force et une lumière pour les disciples. La mort nous ayant pris Jules Helbig, nous avions ensuite serré nos rangs autour du fils aîné du Maître, héritier et interprète fidèle de ses convictions et de son esthétique. Celui-ci fut tout de suite à la hauteur de la grande mission qui lui échut, la présidence de la *Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc.* Il avait gardé pieusement les traditions paternelles, et nous retrouvions en lui le même idéal artistique et religieux, les mêmes solides principes. Dans nos voyages d'étude, il révélait des connaissances étendues et sûres dans le vaste domaine de l'histoire et de l'archéologie, de l'iconographie et même de la liturgie, et en même temps un sentiment exquis du style chrétien, dont il avait l'art de faire ressortir les beautés. Sous son égide, notre puissante Gilde reflorissait, lorsqu'une mort inopinée, ainsi que nous l'avons annoncé, est venue briser à son apogée, le 24 mars dernier, la brillante carrière de cet érudit d'élite et de cet homme d'œuvres. M. le baron de Béthune-de Villers était Gouverneur de la Flandre occidentale ; ses hautes et abondantes fonctions ne l'avaient pas détourné un instant du culte de l'archéologie chrétienne.

Il naquit à Bruges le 25 janvier 1853 d'une noble famille flamande qu'a si bien fait connaître la biographie de son illustre père. Malgré sa situation fortunée il fut un laborieux, un vaillant au travail. Dès l'âge de 15 ans il s'essayait à des productions littéraires qui ont figuré dans la revue fondée par Guido Gezelle et M. J. Weale, le *Rond den Heerd.* Plus tard il fut un membre distingué de l'Académie royale flamande (1). Il

1. Citons les pages présentées à cette Académie et consacrées à un courtraisien, qui entreprit un voyage de dix ans en divers pays d'Europe et qui consigna ses souvenirs dans un volumineux recueil manuscrit enluminé par lui (Erasmus Causse, een Kortrijksche schrijver en kunstenaar, 1669-1738. (*Verslagen der Kon. vl. Academie*, 1905).

s'intéressa avec passion à l'art brugeois, il avait amassé une collection d'objets d'antiquités, et en particulier de beaux livres et de méreaux nobiliaires des grandes familles brugeoises et gantoises. Il fut l'un des organisateurs de l'exposition d'art héraldique ouverte à Gand en 1889.

Ce n'est pas ici le lieu de parler de sa carrière politique si remplie. Nommé gouverneur en juillet 1903, il fit mieux que de protéger les monuments nationaux ; il s'efforça de faire surgir partout où il pouvait des œuvres d'art ; que d'églises en Flandre doivent à son intervention administrative, à son initiative personnelle, à ses conseils entendus, leur construction, leur restauration, leur embellissement ! L'histoire l'occupait beaucoup, en particulier celle des Béguinages. Une de ses œuvres notables est la publication du *Cartulaire du Béguinage de Sainte-Elisabeth à Gand* (in-4° XII et 344 pp. Bruges, A. De Zuttere, 1883) ; une autre est le recueil d'*Épitaphes et monuments des églises de Flandre au XVIe siècle*, publié par la *Société d'Émulation de Bruges* en 1897-1900.

Nous rappellerons, avec reconnaissance qu'il fut un des amis les plus dévoués de la *Revue de l'Art chrétien*, à laquelle il collabora dès les premières années de la transformation de ce périodique. Il nous donnait dès l'année 1885 une fine appréciation du beau livre d'E. Cartier, *Lettres d'un solitaire* (p. 159) ; et en 1886 une savante étude sur les *bassins liturgiques* (pp. 318 et 443) ; plus tard il nous envoya des comptes rendus bibliographiques. Ensuite il présenta sa belle étude sur les *Anciennes peintures murales* (romanes) *aux ruines de Saint-Bavon à Gand* (1).

En dernier lieu, il avait entrepris une série de notices sur les anciens monuments de la West-Flandre, auxquels ses hautes fonctions lui donnaient l'occasion de s'intéresser, tout en lui refusant les loisirs désirés. Il n'a pu publier que deux monographies, très fouillées d'ailleurs, des églises romanes de *Thourout* (année 1900, p. 319) et de *Messines* (année 1901, p. 193).

Comme membre correspondant de la Commission royale des monuments, il prit une part importante aux travaux qui marquent les intéressantes séances annuelles de ce collège, et il y apporta notamment un véritable traité succinct de l'ancien art de la peinture sur verre, qui fait l'objet de trois rapports consécutifs présentés aux séances de l'année 1899, 1901 et 1905 (2).

Il fut d'autre part un des soutiens d'un bien méritant périodique qui s'est éteint après une longue existence : le *Messager des sciences historiques*. C'est dans ses colonnes qu'il a publié notamment l'intéressant historique de l'*Ancien couvent des Carmes chaussés* de Gand (1), et la description des *dalles funéraires retrouvées à l'écluse des Braemgaten* en cette ville (2). Il faut encore citer ici l'étude très attentive de fresques découvertes à la chapelle de la Leugmeete, qui furent l'objet de ses communications ; toutefois le grand travail, accompagné de nombreux relevés graphiques, d'une série de planches du plus haut intérêt, qu'il avait préparé depuis de longues années, n'a jamais vu le jour. Notons son rapport sur le *Musée d'archéologie de Gand*, au Conseil communal, 1887.

Dans le *Magasin littéraire* de Gand parurent notamment : *Lubeck, souvenirs flamands* (1889) ; — *La littérature flamande en Belgique durant la période* 1877-1886 (1888).

La *Revue belge de numismatique* reçut plusieurs de ses études : *Jetons au type de l'Ours* (1891) ; *trouvaille de monuments romains à Courtrai* (1898). Une communication complète sur la numismatique courtraisienne, lue à la *Société de numismatique belge*, était sur le point de paraître au moment de son décès.

Le *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie* renferme plusieurs de ses notices. Citons, outre sa belle étude sur les vitraux anciens signalée plus haut (1899 1901). *Le Tombeau de Jacob Van Maerlant* à Damme (1888-1906).

Citons encore le rapport qu'il présenta à la Commission des monuments sur les fouilles faites à l'emplacement de l'abbaye des Dunes à Coxyde en 1898.

C'est surtout dans le Bulletin de la *Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*, que furent insérées ses études de prédilection.

Mentionnons : ses notices sur *Calcar* (tome V) ; sur *Braine-le-Comte* (tome VI) ; sur *l'église d'Antoing* (tome VI) ; sur *les monuments de la ville de Furnes* (tome VII) ; sur *le retable d'Anchin* (tome XIII) ; sur *Lille* (tome XIII) ; sur *les vêtements liturgiques inférieurs* (tome XIV) ; sur *l'Eglise de Notre-Dame de Pamele, à Audenarde* (tome XIV) ; sur *Laon* (tome XX) ; sur *Notre-Dame de l'Epine* (tome XX) ; sur *Soissons, Saint-Léger, cathédrale, musée* (tome XX) ; sur *l'Eglise Saint-Quirin à Neuss* (tome XXIV) ; sur *le musée d'Amsterdam* (tome XXV) ; sur *Aerdenburg* (tome XXVI) ; sur *quelques feuillets détachés de l'album archéologique de Tournai* (tome XXX).

L. C.

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1890, p. 361.
2. Voir *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*.

1. *Messager des sciences*, 1e liv. 1884.
2. *Ibid.*, 1891-1892.

Imprimé par Desclée, De Brouwer & Cie. LILLE-PARIS-BRUGES

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

50me Année. — 5me Série.

Tome III (LVIIe de la collection).

4me livraison. — Juillet 1907.

L'oratoire mérovingien de Saint-Laurent de Grenoble.

AVANT de quitter la vallée du Rhône, je veux remonter jusqu'à l'Isère pour parler de Grenoble et de sa crypte de Saint-Laurent, car on ne saurait trop la rappeler à l'attention de tous ceux qui s'occupent d'archéologie chrétienne. Ce monument n'a pas besoin d'être décrit, son plan, ses dispositions sont connus comme ses décorations de tous les spécialistes, mais il n'est pas classé par tous ses admirateurs dans la catégorie qui lui convient. On lui donne généralement le nom de *crypte* parce qu'il se trouve à l'étage inférieur d'une église ; englobé dans l'enceinte d'un édifice postérieur, on ne fait pas attention que sa situation primitive était tout autre, que son dallage est au niveau ancien du sol environnant, qu'il prend jour directement sur la rue voisine et que, par conséquent, rien n'empêche de le présenter comme un oratoire ordinaire. En lui appliquant le titre de *crypte*, on en fait une *confession* ou un martyrium, car tous ces noms ont la même signification quand on discute la valeur historique ou rituelle d'un édifice religieux antérieur à la période romane. Je ne crois pas faire d'hérésie archéologique en disant que toutes les églises en possession d'un étage inférieur à leur sanctuaire, dans les temps antérieurs à l'an mille, ont eu pour but de conserver et d'honorer un corps saint, tandis que dans les siècles postérieurs la confection d'une crypte est une entreprise d'embellissement.

En compulsant l'histoire du diocèse de Grenoble, je ne vois pas que ses premiers apôtres aient été exposés aux mêmes périls que ceux des églises de Vienne, de Valence ou de Saint-Andéol et que le sang chrétien ait coulé autour de ses autels ; saint Ferjus, évêque au VIIe siècle, est le seul qui soit signalé comme martyr et il n'est pas dit que son corps ait été déposé dans l'édifice en question (1).

Pour le diacre Laurent, nous savons que

1. Il a donné son nom à une commune suburbaine qu'on appelle aujourd'hui la Tronche.

son corps est demeuré à Rome, que des reliques minimes seules ont pu voyager et se distribuer aux nombreuses églises qui réclamaient son patronage. Nous n'avons donc pas de raison de chercher ici un *martyrium*, c'est-à-dire un dépôt de sarcophage établi sous le dallage du maître-autel, offert à la piété des fidèles derrière un chanceau. La parcelle vénérable qu'avait reçue l'église de Grenoble pouvait être insérée dans le massif de l'autel d'un oratoire sans une installation pompeuse ; il n'en fallait pas davantage pour attirer une grande affluence de pèlerins et assurer la vogue d'un sanctuaire. Je suis convaincu que tel a été le début de l'église de Saint-Laurent de Grenoble et je vais essayer de faire partager mon opinion aux lecteurs de *la Revue de l'Art chrétien* en leur rappelant comment les architectes combinaient la structure du sanctuaire quand ils avaient à loger une confession dans son enceinte.

En premier lieu, je pose en principe que les cryptes empruntées aux cimetières n'ont été introduites dans le sanctuaire des églises que pour y rendre un culte plus facile et plus solennel aux personnages devenus célèbres par leur dévouement et leurs prédications. Dans chaque chrétienté, on avait un trésor à garder, on le plaçait dans l'endroit le plus sacré, le mieux défendu par des barrières, on perçait l'enceinte de fenêtres rares et étroites, et l'accès n'était permis que par un ou deux escaliers installés aux abords du sanctuaire, sous l'œil des prêtres. Aucune communication directe du dehors avec la crypte n'était possible. C'était là une précaution élémentaire.

Il n'est pas superflu de rappeler cette règle dans un débat où les archéologues les plus compétents ont émis les jugements les plus opposés. M. de Caumont, en 1857, parlait d'après les apparences quand il présentait l'édifice de Saint-Laurent comme une *crypte*, il le voyait enfoui sous un autre et il ne soupçonnait pas qu'il eût pu jamais en être autrement, il jugeait comme un passant qui n'a pas le temps de consulter le livre des rites [1].

Ce qui est plus grave, c'est que deux archivistes de l'Isère se sont laissé influencer par ce jugement non motivé, bien qu'ils fussent en contact perpétuel avec le monument. M. Pilot, dans le doute où le plonge l'obscurité mystérieuse de ce sanctuaire peu éclairé, incline vers les légendes naïves qui en font un lieu de retraite pour les premiers chrétiens, à l'époque où le Paganisme n'était pas terrassé. C'est de l'archéologie sentimentale. Son successeur, plus positif et plus justement scientifique, a été impressionné par les chartes et par ce fait que l'église actuelle, bâtie par les Bénédictins du XIe siècle, fut précédée par une autre qui était en ruines en l'an mille [2]. Il en conclut trop vite que la seconde a pris exactement la place de la première et que, dans les temps anciens, l'église de Saint-Laurent avait double étage. Dans l'histoire de tous les diocèses, on trouve de nombreux exemples de fondations pieuses, groupées par deux ou trois édifices ; témoin la cathédrale de Nantes qui était flanquée de Saint-Jean et de Saint-Laurent.

Qui osera dire qu'il n'y avait pas un groupe semblable auprès de l'église de Saint-Laurent et que l'édifice actuel n'est pas le résultat d'une fusion à la suite de laquelle son vocable fut changé. Dans certains actes, il est question d'une chapelle dédiée

1. Congrès archéologique de Grenoble de 1857.

2. « Qui per incuriam male direptus erat ». (Charte de 1012). *Bull. de la Société de statistique de l'Isère*, 3e série, tome VIII, p. 345. — Prudhomme, *Notice sur Grenoble et ses monuments*, distribuée à l'occasion du Congrès de l'Association française pour l'avancement des sciences, 1885.

à saint Oyend qui paraît être la nôtre [1]. D'autres actes relatent qu'en 1023, cet emplacement contenait les ruines d'un édifice dédié à saint Laurent et à sainte Eugénie. Pourquoi veut-on que ces édifices aient été superposés ? Rien ne l'indique d'une façon précise. Au lieu de courir dans le champ aventureux des hypothèses, il vaut mieux nous en tenir à l'alternative que nous pose l'archéologie religieuse.

Si la chapelle de Saint-Laurent a été une crypte dans le sens rituel, il faut qu'on nous montre un corps saint déposé dans son enceinte ou que les partisans de la

Saint-Laurent de Grenoble. Côté Nord.

crypte nous indiquent où ils ont vu un chevet d'église mérovingienne élevé sur un plan aussi singulier que celui de Saint-Laurent. Cette dernière objection est la plus forte ; elle a été déjà soulevée par M. Marcel Reymond, critique d'art, avec des remarques singulièrement sagaces, qui accusent de sa part une connaissance exacte de l'aménagement de ce genre de sanctuaire.

Il est bien vrai que l'adoption d'une crypte dans une église impose des prévisions particulières d'équilibre à l'entrepreneur des travaux et que l'état des substructions d'un chevet trahit toujours la pensée que l'architecte a développée à l'étage supérieur. L'enceinte du sanctuaire n'a pas d'autre base que l'enceinte de la crypte, les deux parties se lient étroitement, si bien que les propor-

1. C'est la thèse de M. de Gournay (*Bull.mon.*, 2e série, t. X, 1854, pp. 202-212). — L'autre opinion est soutenue par M. Prudhomme, archiviste de l'Isère.

tions de l'une fournissent la mesure de l'autre ; ces principes étant admis, il y a plusieurs impossibilités de structure qui s'opposent à l'admission de l'opinion qui veut édifier une église au-dessus de la chapelle de Saint-Laurent.

Il n'est pas indifférent que le sous-sol d'une église ou d'un édifice quelconque soit grand ou petit, carré ou rond, quand on prépare un projet. Les critiques qui veulent soutenir l'opinion que Saint-Laurent de Grenoble a toujours été la coexistence de deux édifices superposés, doivent nous montrer avant tout comment l'oratoire que nous voyons au rez-de-chaussée pouvait se marier avec une basilique supérieure dont il aurait soutenu le sanctuaire, car il ne faut pas oublier que c'est là la fonction de la crypte. Dans le cas qui nous occupe que voyons-nous à l'Ouest ? Au lieu d'un mur droit, comme dans toutes les cryptes, c'est une contre-abside qui, par voie de répercussion, doit nous donner une figure semblable à l'étage supérieur pour obéir aux lois de l'architecture, d'où naît l'impossibilité de souder une nef au chœur. L'ensemble nous présente une combinaison étrange en nous offrant deux édifices de même capacité l'un au-dessus de l'autre. Ce qui est inacceptable. Je préfère l'autre hypothèse.

Les premiers chrétiens qui ont choisi cet emplacement n'étaient pas ambitieux, ils ne rêvaient pas la construction d'une grande basilique, autrement ils seraient allés dans un autre quartier. La forme qu'ils ont adoptée pour honorer saint Laurent est bien celle d'un oratoire à simple étage inspiré par la vue des petits sanctuaires en forme de trèfle élevés çà et là dans les faubourgs de Rome. Ils n'auraient pas eu recours à un plan aussi compliqué si leur but avait été de faire un soubassement pour compléter le vide d'un plateau insuffisant sur un versant escarpé. Je crois que cet emplacement a été choisi parce qu'il était déjà occupé par un cimetière et aussi parce que les Gallo-Romains y avaient laissé des salles qui pouvaient servir de logement aux prêtres et aux lévites.

Il faut surtout considérer le plan sans parti pris pour résoudre le problème en question. Cette prétendue crypte a seulement 7^{m}. de largeur pour une hauteur de $5^{m},65$ sous voûte. Sur une pareille base l'architecte ne pouvait faire qu'une construction disgracieuse et mal équilibrée, car il n'aurait pas pu la porter à une hauteur moindre de 12 mètres sur la même largeur. L'étage des cryptes est ordinairement très bas, $2^{m},50$ à 3 mètres. Ici, il est de $5^{m},65$. Rien n'obligeait l'architecte à adopter une hauteur aussi insolite, surtout s'il avait l'intention de superposer deux sanctuaires.

Cet inconvénient n'a pas échappé aux Bénédictins qui ont entrepris, au XIe siècle, d'englober la chapelle de Saint-Laurent dans leur eglise, ils n'ont pu réussir qu'en augmentant le périmètre de l'édifice au moyen d'une nouvelle enceinte et en doublant l'épaisseur des murs des parties rondes du chevet afin d'avoir un point d'appui pour l'abside du maître-autel et du sanctuaire environnant. Ce fait que j'indique ressort surtout quand on jette les yeux sur le plan par terre de l'oratoire : les épaisseurs primitives ressortent avec évidence et les lignes de murs enveloppantes ressemblent bien à des additions adoptées après coup.

Je touche là à un point d'archéologie pratique qui n'est pas assez souvent à l'ordre du jour des sociétés savantes, à la question des fouilles au pied des murs. Il est surprenant que pas un archéologue n'ait cherché la solution du débat de ce côté,

car toutes les reprises de travaux laissent des traces dans les constructions. En attendant un examen attentif dont l'issue ne peut être douteuse, je présenterai les observations suivantes : ce qui fait la vraie crypte, c'est sa destination funéraire, je veux dire son installation en vue du dépôt d'un ou de plusieurs sarcophages et de la préparation du culte qu'on veut célébrer. Non seulement je ne vois pas d'arcosoles ou d'enfoncements dans les parois des murailles pour y placer les sépultures secondaires, mais le chevet ne paraît pas disposé pour recevoir la sépulture principale du patron, ni l'autel qui l'accompagne d'ordinaire avant l'an mille. Les deux absidioles latérales, munies de bancs circulaires, sont un agrandissement du sanctuaire et excluent toute idée de clôture dans un endroit où nous devrions apercevoir des traces de ces barrières dont parlent les auteurs mérovingiens et à l'aide desquelles on protégeait les tombeaux contre l'indiscrétion des pèlerins (1).

Je ne refuse pas de croire que des reliques ont été vénérées en ce lieu, je veux seulement dire que leur culte n'a pas été entouré de cet appareil réservé aux sarcophages célèbres par leurs prodiges, parce que l'on a cru suffisant de les déposer dans un autel en forme de cippe comme celui de l'hypogée de Poitiers, sans employer double étage.

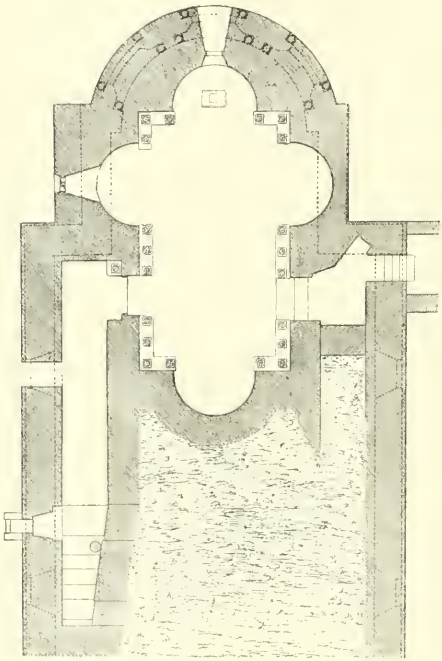
En adoptant à la légère l'opinion de M. de Caumont, nous nous heurtons donc à une double difficulté : d'abord à celle de l'insuffisance des bases pour porter un édifice supérieur, ensuite à l'absence d'un aménagement intérieur pour recevoir un sarcophage; tandis qu'en nous plaçant dans l'hypothèse d'un oratoire ordinaire, nous n'avons rien à désirer. Dégageons la partie centrale de son enveloppe extérieure, découvrons toutes les ouvertures, nous verrons que la chapelle est en état de se présenter comme une construction isolée dans les conditions requises pour ce genre de monument. Sur ses flancs Nord et Sud existent des portes latérales destinées aux fidèles qui la fréquenteront, et, à l'aide des fenêtres percées dans les trois absidioles de l'Orient, nous aurons la lumière suffisante pour la génération du VIe siècle.

Quant à l'accès des portes, je les suppose débarrassées des apports successifs qui ont exhaussé le sol depuis le VIIe siècle, et je vois leur seuil au niveau de la rue voisine, ce qui me permet de dire que les portes communiquent directement avec l'extérieur et nous dispensent de remonter à l'étage supérieur, simplicité qui n'est pas habituelle dans les basiliques pourvues de *martyrium*. J'en conclus que nous ne sortons pas d'une crypte, et qu'il fut un temps où l'aspect des lieux était tout différent. Voilà l'objection sérieuse à résoudre avant de faire admettre l'hypothèse d'une crypte et je la formule ainsi : l'oratoire de Saint-Laurent ayant possédé jadis des portes de communication directe avec le dehors, ne peut être assimilé aux *martyria* qui sont des cachettes uniquement en rapport avec le sanctuaire dont l'accès devait être surveillé par le gardien du temple.

Je maintiens ma contradiction avec d'autant plus d'assurance que je ne ne vois pas de type de crypte qui ait le moindre trait de ressemblance avec Saint-Laurent de Grenoble, et qu'en cherchant dans la catégorie des oratoires les plus anciens, je constate au contraire que leurs dispositions ont éveillé l'inspiration du type de Grenoble. Quel est, en effet, le plan de Saint-Laurent ? C'est un

1. M. de Gournay note, en 1854, qu'au moment de la découverte l'un des enfoncements était meublé d'un banc circulaire construit en maçonnerie. *(Ibidem)*.

rectangle terminé à l'Orient par trois absides disposées en forme de croix et à l'Occident par une quatrième abside. Le plan des chapelles de Saint-Soter et de Saint-Sixte, qui sont les monuments chrétiens les plus anciens de Rome, n'est pas fait autrement. Suivant la remarque judicieuse de M. Marcel Reymond, ce sont les prototypes de



Grenoble. — Plan de la chapelle souterraine de Saint-Laurent.

beaucoup d'édifices, par exemple de Saint-Honorat des îles de Lérins et de Sainte-Croix de Munster (Grisons), édifices qui ne sont pas postérieurs au VIIe siècle [1].

Quand on veut juger exactement de l'âge et de la destination d'un monument ancien, il est indispensable de le dépouiller des augmentations que les siècles ont apportées autour de ses flancs, autrement on risque de s'égarer. C'est ce qui peut arriver au visiteur non prévenu qui voit en dehors des murs de la chapelle, deux couloirs qui ressemblent aux accès pratiqués souvent dans les églises munies de cryptes pour conduire les pèlerins au but de leur visite. Il ne faut pas se laisser prendre à ces apparences, mais considérer que les murs formant les parois des couloirs ne sont pas de la même date que les autres, et que leur destination est de supporter les murs de l'édifice supérieur, qui ont un écartement de 10 mètres, tandis que la chapelle ne dépasse pas 7 mètres de largeur. Ce vide fortuit de trois mètres offrant assez d'espace pour faire un couloir, l'architecte résolut de l'utiliser pour mettre en communication les deux édifices, bien que le plus ancien ne fût pas installé pour servir de crypte ou de *martyrium* à la nouvelle église de Saint-Laurent.

Ces raisons n'ont pas convaincu M. Marignan dans ses *Études sur la civilisation française ;* il est vrai qu'il n'a pas fait une étude particulière des cryptes antérieures à l'an mille, il en parle incidemment à propos du culte des Saints [1]. Je regrette qu'il ait traité ce sujet à la légère, comme un hors-d'œuvre, car personne n'était plus préparé que lui à saisir l'erreur de M. de Caumont et de ses partisans. On voit qu'il ne soupçonne pas l'étendue du sujet qu'il aborde.

« A partir du VIe siècle, et surtout au VIIe, on construisit, dit-il, des cryptes d'une plus grande étendue », et comme exemple, il nous cite la chapelle funéraire de l'abbaye de Jouarre et celle de Saint-Laurent de Grenoble, qui ni l'une ni l'autre n'avaient de sarcophage privilégié à conserver.

1. *Bull. Archéologique du comité des Travaux historiques*, 1893, pp. 2-14.

1. T. II, p. 173.

On ne pouvait plus mal tomber dans le choix des citations, puisque ces deux constructions n'ont pas été faites pour servir de développement à des confessions antiques. Etant donné ce fait que M. Marignan traite du *culte des saints*, on pourrait penser qu'il a choisi ses exemples parmi les sanctuaires où les pèlerins se rendaient en foule pour vénérer des reliques et réclamer des prodiges. Il n'en est rien ; il les a pris au hasard, comme si toutes les cryptes se ressemblaient après le VIe siècle, sans examiner, pour Grenoble, si les portes, la hauteur d'étage ou le plan d'ensemble du monument pouvaient soulever quelques difficultés.

La présence d'une voûte en berceau sur cet oratoire de Saint-Laurent lui a paru un caractère typique d'après lequel se révélait l'intention de l'architecte et, sur ce seul indice, il en a opéré le classement parmi les *cryptes*. Voici quel a été son raisonnement: Les basiliques antérieures à l'an mille *étant toujours couvertes d'une charpente* et d'un lambris au lieu d'une voûte, les édifices voûtés ne peuvent être que des

Saint-Laurent de Grenoble. — Vue du sous-sol.

cryptes, et Saint-Laurent de Grenoble est une église avec crypte à cause de sa voûte.

La conclusion serait rigoureuse s'il était admis que les chrétiens ne bâtissaient que des basiliques de grande dimension, mais la vérité est tout autre. Les cimetières et les carrefours avaient leurs *oratoires*, et il est fort possible que beaucoup de ces édifices, aujourd'hui en ruines, aient été voûtés.

Le terme de *basilique* appliqué à Saint-Laurent de Grenoble est trop pompeux, il vaut mieux le remplacer par celui de *chapelle* ou par celui d'*oratoire*. Ici les dimensions sont restreintes, 11 mètres 50; les murs ne sont distants que de 4 mètres, la difficulté de voûter en berceau n'était donc pas insurmontable en augmentant l'épaisseur des murs.

Ce n'est pas le seul exemple d'oratoire voûté que nous offre l'époque mérovingienne, j'en vois un autre dans l'édifice qu'on appelle l'*oratoire de Saint-Trophime*,

qui a tous les caractères d'une construction fort ancienne (1).

Les constructeurs de Saint-Laurent de Grenoble ont visiblement eu l'intention d'imiter les ouvriers romains qui, dans les salles de bains des Thermes, dans les prisons et même dans les temples ont su édifier tant de voûtes en plein cintre. Qui sait ? il est fort possible qu'ils aient eu un modèle sur la colline voisine, et que la plupart de leurs matériaux aient été empruntés à un temple, élevé en l'honneur d'une divinité quelconque. Les colonnettes et les colonnes qui décorent l'intérieur de la chapelle ont une marque de fabrique antique qu'on ne peut nier, elles ont été employées ailleurs, peut-être à côté ! Les témoins qui ont assisté aux déblaiements opérés en 1854 racontent que les deux ouvertures cintrées, pratiquées dans les murs Nord et Sud, conduisaient dans une petite salle carrée dont la voûte et les murs étaient en petit appareil romain (2).

La description qu'en fait M. de Gournay rappelle les traits qui caractérisent la construction mérovingienne dont nous parlons. Son origine antique, dit-il, se révèle par la confection de sa voûte qui est formée de larges briques sur champ noyées dans du mortier, comme celles qu'on voit dans les Arènes de Nîmes. Dans la structure de l'oratoire de Saint-Laurent, on constate aussi l'emploi de grandes briques insérées de distance en distance dans les claveaux de la voûte et dans les cintres qui surmontent les portes et les absidioles, preuves certaines que les méthodes anciennes n'avaient rien perdu de leur vigueur. Il est évident aussi par là que les prêtres qui se sont installés en cet endroit ont utilisé des constructions antérieures, ils en avaient besoin pour le dépôt des vases et des ornements sacrés, ils avaient tout intérêt à conserver les murs qui s'accommodaient au service de l'église.

L'antiquité des inhumations pratiquées autour du monument n'est pas moins clairement démontrée.

En faisant des tranchées au sud pour assécher le monument qui se trouvait plein de terre en 1848, et qui avait souffert des atteintes de l'humidité, on découvrit des auges de sarcophages en tuf, superposées sur trois rangs, et fermées de couvercles cimentés. Ces sépultures chrétiennes avaient été déposées non pas dans un terrain vierge, mais sur les ruines d'un établissement romain dont l'existence s'accusait par des débris de poterie, des vases, des tuiles, des morceaux de verre en forme de tubes et de siphons.

Il faut considérer tous ces détails avant de chercher la date approximative de ce curieux monument, ils attestent que l'établissement de Saint-Laurent de Grenoble a recueilli la succession du Paganisme à son déclin. Dans l'examen de ses éléments décoratifs, M. Reymond a parfaitement fait ressortir aussi sa parenté avec les monuments des catacombes et les représentations symboliques employées par les premiers chrétiens de Rome. Les feuillages, les palmes, les pampres, les agneaux, les oiseaux affrontés et la croix sont des figurations chères aux sculpteurs qui travaillaient à l'ornementation des sarcophages et des églises du début de la période mérovingienne. Si les documents écrits se taisent sur l'époque de la construction, il y a là de

1. On peut le voir à l'abbaye de Montmajour près d'Arles. Il est adossé à une nef creusée dans le roc. Revoil en a donné un dessin dans son *Architecture romane dans le Midi de la France*. J'en ai parlé à propos des monuments d'Arles. (*Revue de l'Art chrétien*, 1907, 1re livraison.)

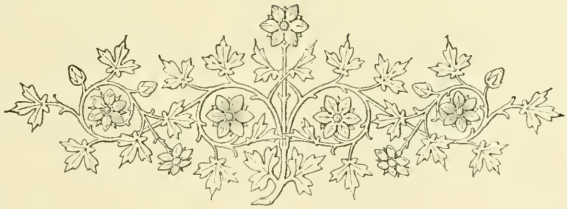
2. Rapport de M. de Gournay. *Bull. monum.*, 2e série, t. X, 1854, pp. 200-212.

quoi suppléer à leur silence. Entre ceux qui la datent du VIe siècle et ceux qui la rajeunissent jusqu'au VIIIe siècle, il n'y a pas d'hésitation possible : les premiers sont plus près de la vérité que les seconds.

Son vocable ne s'opposera pas à cette conclusion, car on sait que le culte de saint Laurent est fort ancien ; à Rome il est du Ve siècle, à Florence du IVe, à Constantinople du Ve. Suivant M. de Gournay, le vocable de Saint-Laurent ne serait pas le premier, il aurait été précédé par un autre, celui de saint Oyend, abbé de Condat. Il est possible que le fait soit exact, mais là encore nous sommes en face d'un personnage du VIe siècle ; il n'y a donc pas de raison pour que nous rajeunissions un édifice qui porte des caractères de haute antiquité.

En terminant, j'émettrai le vœu que l'Académie Delphinale prenne en main ce problème, qu'elle mette fin aux incertitudes en faisant dégager les bases de la première enceinte, de celle qui doit être bâtie à la mode romaine avec des chaînes de briques, et qu'elle établisse un parallèle avec la maçonnerie employée à l'époque romane. Il lui appartient de faire tomber les voiles en montrant à tous les yeux que les murs les plus anciens n'étaient pas faits pour supporter un étage supérieur.

Léon Maître.



Les Anges [1].

III. L'ATTITUDE ET LE VÊTEMENT.

Les anges, étant des personnages subalternes, sont souvent représentés dans les tableaux, de taille plus petite que les figures principales, surtout en Italie. Donatello a créé une race de pygmées angéliques.

Fig. 19. — Baptême de Notre-Seigneur Jésus-Christ.
(Vignette de l'Imprimerie liturgique St-Jean l'Évangéliste)

L'ange étant un ministre du Seigneur, les anciens artistes chrétiens lui ont donné le costume ecclésiastique : le surplis, la chape, l'aube, l'amict, l'étole, surtout dans certaines fonctions ; il figure en diacre au Baptême du Sauveur (*fig. 17 et 19*), parfois avec la chape comme dans le tableau de Gérard David du musée de Bruges [2] et dans celui des frères Van Eyck (Adoration de l'Agneau) à Gand [1], il porte le surplis et l'étole dans l'Annonciation (*fig. 20*). Nous avons reproduit (*fig. 14*) un fragment de

Fig. 20. — Annonciation.
(Vignette de l'Imprimerie liturgique St-Jean l'Évangéliste.

peinture murale autrefois découvert à la cathédrale de Tournai et représentant la Jérusalem céleste. Les archanges Michel et Gabriel y figurent à la tête de la milice

1. Voir l'article précédent, p. 165.
2. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1902, supplément. — Le même costume est porté par les anges du triptyque.

1. V. Mendelsohn, *ouvr. cité*, p. 45.

céleste, vêtus de riches dalmatiques et portant les attributs indiqués plus haut ; ils tiennent un globe et portent une bannière. Les anges magnifiques qui figurent la hiérarchie céleste aux voûtes de la

Fig. 21. — Le chœur des Anges. — Polyptyque d'Isenheim.

Mortarana de Palerme sont vêtus en ecclésiastiques ; c'est l'usage en Italie et dans le Nord jusqu'à la Renaissance, tandis qu'en Italie on en revient, après le XIIIe siècle, au costume antique idéalisé.

Les anges sont exceptionnellement figu-

Fig. 22. — Vignette de la *Biblia Sacra* (édition de la Soc. St-Jean l'Évangéliste.

rés en guerriers, comme faisant partie de la milice du Seigneur, surtout à partir du le Jugement dernier. Mais ce n'est que saint Michel qui se présente ordinairement

Fig. 23.

Fig. 24.

Tapisseries de la cathédrale d'Angers.

XVe siècle, aux Pays-Bas. On voit en Italie des anges en costume militaire dans équipé et armé, comme le vainqueur de Lucifer.

IV. LES FONCTIONS.

Les anges forment la milice céleste et la suite de la Majesté divine ; ils sont aussi les messagers du Seigneur, chargés de services divers.

Comme membres de la cœur céleste, c'est surtout à la Vierge Marie et à son Fils

Fig. 25. — Couronnement de la Sainte Vierge, par Ambrogio Bergognone

Fig 26. — Bas-relief du monument de l'archevêque Ricciardi à la cathédrale de Pistoia (cliché extrait de l'ouvrage de Me Mendelsohn.)

enfant qu'ils font cortège. Ils se tiennent à leurs côtés en contemplation, en prière ils répandent des fleurs, ils offrent des fruits (v. *fig. 8*, livraison précédente), ils chantent, ils jouent de la musique (*fig. 8, 11, 25 et 27*), comme on le voit dans le beau chœur des anges d'un volet du polyptique d'Isenheim que nous reproduisons (*fig. 21*). Ils forment la cour de la Reine du ciel, comme dans le couronnement de Marie par Raphaël (*fig. 6*), dans le tableau de Barth. Caporali figurant la madone et l'Enfant Jésus (*fig. 10*), etc.

Luca della Robbia a représenté dans une de ses œuvres les plus gracieuses, aux côtés de Marie portant l'Enfant Jésus, deux beaux anges présentant dans des vases des bouquets de roses et de lys (*fig. 35*).

Souvent, derrière le trône de la Vierge

Fig. 27. — Les anges musiciens de la châsse de sainte Ursule à Bruges.

Marie, des anges soutiennent un courtine ou drap d'honneur, comme on le voit plus loin (*fig. 30*) et ci-devant (*fig. 26*) dans un bas-relief de la cathédrale de Pistoia.

Ailleurs, ils déploient des phylactères (*fig. 5 et 6*); ils portent des emblèmes et des armoiries. Ils soutiennent le nimbe de Marie, à la superbe statue de la cathédrale de Reims, que nous reproduisons en partie d'après un cliché qu'a bien voulu nous prêter l'éditeur, M. Behrs (*fig. 36*). Ils soulèvent Marie montant au ciel (voir la belle Assomption d'Orcagna à Florence, Pl. II), et celle du chœur de la cathédrale de Paris, en bas-relief (*fig. 42 et la fig. 41*), ils posent la couronne sur sa tête, quand elle a pris place sur le trône céleste. Ils soutiennent, comme des pages font à une reine, le bord de son manteau (*fig. 40*).

A l'égard du Christ, ils sont adorateurs et serviteurs, thuriféraires et céroféraires (*fig. 29 et 39*). Ils annoncent sa naissance aux bergers, ils entourent sa crèche. (Voir les innombrables adorations des anges à l'étable de Bethléem, et les adorations

Fig. 28. — La Sainte Famille.

des Bergers et des Mages). Ils jouent ou travaillent avec lui dans son enfance (*fig. 28*); plus tard ils adorent sa majesté, soutiennent la gloire de lumière (*fig. 32 et 34*) et agitent des encensoirs.

Ils tiennent sa robe quand il est baptisé dans le Jourdain (*fig. 9, 17 et 41*)); ils por-

Fig. 29. — Ange thuriféraire.

tent les instruments de la Passion dans les figurations du Christ souffrant. On voyait très généralement au XVe siècle, l'autel entouré de courtines, qui étaient portées par des montants couronnés d'anges porteurs de ces instruments. Un ange présente

Fig. 30 — Madone d'Holbein le Vieux.
(Extrait de l'ouvrage de Me Mendelsohn).

le calice au Mont des Oliviers (*fig. 31*); un ange, au Calvaire, reçoit le sang qui découle de la croix; d'autres pleurent la mort du Sauveur, gardent son tombeau, ou l'escortent au ciel après sa résurrection. Ils che-

Fig. 31. — Jésus au Jardin des Oliviers
(Vignette de l'Imprimerie liturgique St-Jean l'Évangéliste.)

vauchent autour de lui, dans le *Triomphe du Christ*, figuré au XIIe siècle dans la voûte de la crypte de la cathédrale d'Auxerre (*fig. 33*).

Fig. 32. — Manuscrit italien à la Bibliothèque Nationale.

Fig. 33. — Triomphe du Christ, fresque à la crypte de la cathédrale d'Auxerre.

Ils enlèvent au ciel les âmes des saints après leur mort, sonnent la trompette du

Fig. 34. — Ange soutenant la gloire autour du Juge suprême, peinture à la cathédrale de Bonn

Fig. 35. — La Vierge et l'Enfant, par Luca Della Robbia, au musée de Florence.

Jugement (*fig. 46*) et introduisent les élus dans le ciel. Sur les tombeaux on les voit

enlever les âmes pour les porter dans le sein d'Abraham.

Dans les figurations relatives à l'ancien Testament des Anges sont abondamment

Fig. 36. — Statue de la Vierge à la cathédrale de Reims (cliché extrait de l'ouvrage de Me Mendelsohn).

employés par les artistes pour rendre saisissable l'intervention divine. C'est ainsi

Fig. 37. — Le Saint Sacrement.
(Vignette de la Société Saint-Jean l'Évangéliste).

qu'on figure (*fig. 22*), l'ange approchant le charbon ardent des lèvres d'Isaïe.

Dans l'orfévrerie religieuse, on les emploie à porter des reliquaires (*fig. 16*).

Leurs fonctions sont du reste parfaite-

Fig. 38. — L'Assomption.
(Vignette de la Société St-Jean l'Évangéliste.)

ment ordonnées et réglées, ainsi que nous allons le voir.

(A suivre). L. Cloquet.

La Vie de Jésus-Christ

racontée par les imagiers du moyen âge sur les portes d'églises *(Suite)* (1).

III. *Le Soleil et la Lune.* — Le soleil et la lune, qui tour à tour assistent à tous les actes de notre vie, et qui sont, en même temps une des plus admirables manifestations de la toute-puissance divine, devaient être choisis, dès les premiers siècles (2) comme témoins solennels du grand drame du Calvaire ; ils pouvaient en outre être considérés, conformément à un texte de S. Augustin, comme des images de l'Ancienne et de la Nouvelle Loi : celle-là éclairant le monde en l'absence de celle-ci, mais perdant en sa présence toute sa splendeur, ainsi que la lune en face du soleil (3); — enfin, selon une dernière interprétation, peut-être trop subtile, les deux astres représenteraient les deux natures de Jésus-Christ.

On ne doit donc pas s'étonner que, du moins jusqu'à la fin du XIIe siècle, les manuscrits, les orfévreries, les sculptures de tout genre nous aient montré généralement le soleil et la lune aux côtés de la croix, soit dans les crucifixions, soit plus rarement dans les dépositions de croix (4). A partir de cette époque, leur présence à ces grandes scènes fut moins fréquente, et cependant les imagiers qui commençaient alors de placer aux portes d'églises les Jugements derniers, y faisaient presque toujours assister les deux astres : on peut même se demander, si ce n'est pas précisément pour éviter une répétition fastidieuse, qu'ils ont cessé de représenter ces mêmes figures dans les crucifixions (1). — Sans doute, au XIVe siècle, on voit encore, sur les façades de Ratisbonne et de Saint-Laurent de Nuremberg, le soleil et la lune, mais, dans ce dernier exemple du moins ils sont placés aux côtés de la rosace, fort loin des sculptures de la porte, de sorte qu'on ne sait s'ils doivent être rattachés à la Crucifixion ou au Jugement, représentés côte à côte sur le tympan.

Quand les deux astres sont figurés (2), leurs places sont immuables : le soleil à la droite du Christ, la lune à sa gauche, tous deux au dessus des bras horizontaux de la croix (3) : nous ne connaissons à cette règle qu'une dérogation, sur un ivoire carolingien du musée de Cluny où, faute d'emplacement, l'artiste à fixé bizarrement chaque astre à l'extrémité même d'un bras de la croix.

Par contre, le mode de représentation est assez varié : sur la plupart des fresques

1. Voir les précédents articles, 1905, pp. 217, 299, 363 ; 1906, pp. 32, 181, 302, 379 ; 1907, pp. 17, 156.

2. Fresques de Saint-Valentin (VIIe siècle) et de Santa Maria Antiqua (VIIIe siècle) à Rome, etc.

3. Cette interprétation semble inadmissible dans les nombreuses compositions où l'Église et la Synagogue sont elles-mêmes figurées à côté des deux astres.

4. Par exemple à Saint-Hilaire de Foussais, et peut-être aussi à la porte des Morts de Saint-Pons : il ne subsiste précisément des sculptures de ce tympan que les deux astres, mais le sujet semble avoir été une Déposition plutôt qu'une Crucifixion, qui eût fait double emploi avec celle figurée sur la porte voisine. Ce bas-relief est curieusement signé : « Sol Gillo me fecit » lit-on sur la bordure.

1. C'est une simple hypothèse ; on remarquera toutefois que sur les manuscrits, et en général dans les œuvres où le tableau de la Crucifixion n'était pas exposé à être rapproché de celui du Jugement, la présence des deux astres s'est maintenue beaucoup plus longtemps que dans la sculpture monumentale.

2. Chez les Byzantins, ils le sont presque toujours ; l'ivoire du paliotto de Salerne constitue une exception.

3. Sur le chandelier de Gaëte (XIIIe siècle), où la croix affecte la forme d'un Y, les deux astres sont exceptionnellement superposés entre les bras de la croix.

antiques et sur quelques monuments romans ou gothiques de la première période, le soleil et la lune sont reproduits au naturel, c'est-à-dire l'un par un globe rayonnant, l'autre par un disque (1) ou un croissant (2). Au XIIe siècle on a souvent placé ce globe et ce croissant entre les mains de deux anges (3), auxquels la tradition a donné les noms de Michel et de Gabriel. Mais d'autres fois, ce sont les astres eux-mêmes qui sont personnifiés (4) : ainsi, dès 1178, Antellami, semblant inspiré sur ce point par quelque bas-relief de l'antiquité païenne, nous montre, sur l'ambon de Parme, de part et d'autre de la croix, deux têtes encadrées en des médaillons auprès desquels il écrit les mots : sol, luna. Cependant la plupart des imagiers qui ont suivi cette tradition ont eu soin de caractériser les têtes ou bustes représentant les deux astres : à Foussais (XIIe siècle) ces bustes sont chacun couronné d'un nimbe, uni pour la lune, rayonnant pour le soleil ; à Saint-Pons, l'astre du jour est une sorte d'ange, aux bras élevés en l'air, au front couronné de flammes ; celui de la nuit, une femme portant un croissant dans ses cheveux (5). Plus anciennement sur les vantaux de San Zéno de Vérone *(fig. 70)* le fondeur du XIe siècle avait imaginé une disposition singulière : deux anges volant, dont l'un s'appuie des deux mains sur le large croissant horizontal de la lune, et l'autre se place en quelque sorte au milieu du soleil, dont sa tête forme le moyeu entouré de rayons. — Mais la disposition la plus habituelle, qu'on rencontre sur un grand nombre de manuscrits, consiste à placer l'image des deux astres sur la tête de deux personnages, figurés en buste (1). Enfin au XVe siècle et au début de la Renaissance, on trouve quelquefois, comme à la façade de Saint-Laurent de Nuremberg, des têtes humaines, taillées en forme de croissant ou d'étoile, et qui sont, toute révérence gardée, le véritable prototype de nos modernes caricatures astronomiques (2).

Deux autres figures allégoriques, qui présentent quelque analogie avec le soleil et la lune, se rencontrent encore, mais bien plus rarement dans la scène de la Crucifixion, sur les ivoires des Xe et XIe siècles : la Terre, sous les traits d'une femme aux bras chargés de plantes, et la Mer, assise souvent sur une sorte de dauphin : les deux personnages sont placés au pied, ou plutôt, au-dessous de la croix, le premier à gauche et le second à droite (3) du Christ.

IV. *L'Ancienne et la Nouvelle Loi.* — Ces deux figures, qu'on peut appeler aussi Synagogue et Église, se rencontrent, opposées l'une à l'autre, sur un très grand nombre de portails, soit dans le nord de la France, soit en Italie, soit dans les pays, comme l'Allemagne ou l'Espagne, où les Juifs formaient des communautés nom-

1. Terlizzi *(fig. 50)* ; chandelier de Gaëte ; reliquaire de Pépin, à Conques ; triptyque byzantin du Cabinet des Médailles, bas-relief d'Externstein (où les astres portent des voiles), etc.

2. Monopoli.

3. Disposition très commune sur les plaques d'ivoire.

4. Cathédrale de Ratisbonne (XIVe siècle).

5. A peu près de même, dans la déposition de croix du cloître de S. Domingo de Silos (XIIe siècle) et sur beaucoup de plaques d'ivoire byzantines (plaques du musée de Metz, Xe siècle, — de la Bibl. nat., n. 9453, etc.)

1. Évangiles de François II, où ces deux figures sont en outre circonscrites en des disques ; diptyque de Tournai, etc.

2. Les imagiers espagnols ont abusé des deux astres, en les faisant figurer fréquemment dans des scènes où leur présence n'est aucunement justifiée : ainsi, sur le bas-relief incrusté dans la Puerta del Sol, de Tolède, le soleil et la lune assistent à la remise de la tunique miraculeuse donnée par la Vierge à S. Ildefonse ; sur le tympan de San Esteban de Burgos, dans la scène du martyre de S. Étienne, etc.

3. Voir notamment le plat d'ivoire du mss. 9383 de la Bibl. nat., la plaque du Xe siècle du musée de Metz, etc.

breuses et où il semblait par suite nécessaire de rappeler aux fidèles la déchéance et l'erreur de leur doctrine [1] : ces représentations, fréquentes au XIIe et encore au XIIIe siècle, ne se trouvent plus au XIVe que par exception, et seulement, semble-t-il, sur les bords du Rhin [2].

Pour mieux marquer leur opposition, on les a parfois montrées, non plus isolées, mais réunies aux côtés du Crucifié, qui a, en effet, par sa mort, détrôné l'Ancienne Loi et instauré la Nouvelle. Les ivoiriers byzantins et leurs imitateurs allemands ont souvent [1] montré au pied de la croix l'Église

Fig. 71. — Détail de la porte gauche de la façade de Saint-Gilles. *Tympan :* Crucifixion. *Linteau :* les Saintes Femmes achètent des aromates et arrivent au sépulcre.

recueillant dans un vase, ou plus rarement dans un calice, le sang qui jaillit du côté du Sauveur ; la Synagogue, placée en face d'elle, n'a pour attribut qu'un petit étendard dont la signification reste douteuse. Mais, dès la période romane, les imagiers, décorateurs de portails, ont transformé ce type : au tympan de Saint-Gilles *(fig. 71)* la Nouvelle Loi se tient debout à la droite du Crucifié, triomphante et sans doute couronnée [2] ; en face, l'Ancienne

1. Paris (statues refaites), Reims, Bordeaux (Saint-Seurin) ; Trèves, Bamberg, Strasbourg, Fribourg-en-Brisgau, Worms (Allemagne) ; Léon (Espagne) ; Rochester (Angleterre), où d'après le moulage du musée de South-Kensington, l'Église serait remplacée par un évêque à forte moustache, etc. — De même, sur quelques cuves baptismales (notamment à Southorp (Angleterre, XIIIe siècle).

2. Les statues de Fribourg-en-Brisgau et de Worms sont du XIVe siècle.

1. Voir notamment le n° 9453 de la Bibl. nat., la plaque du Xe siècle du musée de Metz, etc.

2. La tête est brisée.

Loi est renversée par un ange ; auprès d'elle s'effondre un singulier objet à triple étage, qui ne peut guère être une couronne et qu'on prendrait volontiers pour la tour d'un temple fantaisiste. A Pise, les deux grands artistes Nicolo et Giovanni Pisano, sur les ambons sculptés par eux pour le baptistère (vers 1260), et pour la cathédrale (vers 1310), ont légèrement modifié cette donnée, mais d'une façon peu heureuse : dans leurs Crucifixions, ils nous montrent un ange amenant dans les airs, à la droite du Christ, une douce figure de jeune fille, tenant un calice, qui rappelle de loin l'idée des imagiers byzantins, et un étendard : à l'opposé, un autre ange volant repousse, non sans le bousculer un peu, un Juif barbu qui apportait sur ses épaules le bélier des anciens sacrifices : type de la Synagogue que nous n'avons retrouvé sur aucune autre

Fig. 72. — Détail de l'ambon de la cathédrale de Pise, par Giovanni Pisano. La Crucifixion.

œuvre du moyen âge *(fig. 72)*. L'artiste de Strasbourg *(fig. 57)* (1) a mieux disposé ses personnages : la Loi Nouvelle est debout, couronne en tête, auprès de la Vierge (2) : elle porte un étendard surmonté d'une croix de résurrection et un calice où elle recueille le sang qui s'échappe du côté droit de Jésus : symbolisme touchant, qui exprime bien la source intarissable d'amour divin où l'Église s'abreuve et abreuve les chrétiens ; en face, derrière saint Jean, l'Ancienne Loi, sur les yeux de qui s'enroule un serpent, laisse tomber avec accablement son sceptre et ses tables brisées : c'est là, d'ailleurs, la représentation traditionnelle de la Synagogue.

On remarquera que la présence de ces deux figures symboliques aux côtés du Crucifié ne se rencontre sur les portes d'églises en dehors de l'Italie, qu'en Provence et en Allemagne : nouvel indice de l'influence, tant de fois constatée, que l'art lombard a exercée au moyen âge sur ces deux pays.

1. Tympan de la porte occidentale ; les deux figures, isolées, se retrouvent à la façade méridionale.

2. L'Eglise est toujours à la droite, et la Synagogue à la gauche du Christ.

Enfin les ivoires [1], les vitraux et les manuscrits ont multiplié ce thème iconographique, non sans y apporter parfois de curieuses variantes : ainsi une miniature de « l'Hortus deliciarum », si malheureusement détruit en 1870 [2], montrait les deux figures à cheval : la Loi Nouvelle, assise sur cet « Animal Ecclesiæ » que l'on retrouve en sculpture au portail de Worms et qui, synthétisant les Evangiles, a les quatre pieds et les quatre têtes des divers animaux du Tétramorphe ; comme sur le tympan de Strasbourg, elle recueillait dans un calice le sang du Sauveur ; — la Synagogue chevauchait une ânesse renversée à terre ; elle tenait sur sa poitrine les tables portant ces mots : « Et ego nesciebam » et le bouc, symbole impur des péchés d'Israël [3].

Signalons que ces représentations allégoriques (Soleil et Lune, Église et Synagogue, etc. ne se rencontrent presque jamais sur les retables : la plupart, en effet, ont été sculptés aux XIVe et XVe siècles, c'est-à-dire à une époque où le thème symbolique de la Crucifixion cédait la place au thème historique.

V. *Les Anges.* — Nous ne comptons pas les Anges parmi les personnages historiques de la Crucifixion, parce que l'Évangile ne fait aucune mention de leur présence sur le Calvaire. Il semble cependant naturel que, dans ce solennel instant où Dieu s'immole pour l'homme, ces esprits célestes, intermédiaires habituels entre le Créateur et la créature, prennent part à l'action : ainsi l'a pensé la foi des anciens imagiers. Dans leurs œuvres, nous voyons les Anges remplir autour du Divin Crucifié les fonctions les plus diverses : tantôt, volant dans les airs, ils expriment en joignant les mains ou en les élevant [1] leur douleur et leur piété, ou balancent des encensoirs [2] comme pour sanctifier encore le Sacrifice sacro-saint, tantôt debout ou agenouillés sur les nuées, au-dessous des bras de la Croix, ils recueillent dans les calices le sang qui coule des mains [3] et des pieds [4] transpercés de Jésus. Parfois, comme nous l'avons vu, plusieurs s'emploient à amener ou au contraire à chasser les figures symboliques de l'Église et de la Synagogue ; d'autres enfin recueillent l'âme

Fig 73. — Détail de la façade d'Orviéto. Jésus en croix

du larron repentant. — Sur la curieuse croix de pierre de Monasterboice (Irlande, commencement du Xe siècle), un bas-relief grossier donne aux anges une attitude que nous n'avons retrouvée nulle part ailleurs : volant de part et d'autre au-dessus de la croix, ils soutiennent pieusement la tête de Jésus expirant.

On remarquera qu'à partir du XVe siècle, dans la sculpture tout au moins [5], les ar-

1. Ivoires des évangéliaires de Bamberg, de Munich, de la Bibl. nat. de Paris (deux types), etc.
2. A. Strasbourg.
3. Voir la description et la gravure dans les *Eléments d'Iconographie chrétienne*, par Mr L. Cloquet.

1. Paliotto de Salerne, et presque toutes les œuvres byzantines ; tympans de Thann, de Burgos, etc.
2. Chapiteau de l'ancien cloître de Saint-Pons.
3. Ulm, Thann.
4. Calvaire de Plougastel, bas-relief du musée de Douai, fragment de la collection de Mr le comte de Reiset.
5. Dans les œuvres sculptées en ronde bosse surtout, c'était un problème difficile que de suspendre en l'air

tistes qui ont représenté la Crucifixion, ont donné, dans leurs compositions, moins de place aux anges, et plus aux hommes : sur les retables notamment, où s'agite souvent une foule de personnages, les esprits célestes n'apparaissent qu'exceptionnellement : sous le ciseau de ces sculpteurs, le drame du Golgotha devient moins symbolique (nous ne disons pas moins religieux) et plus humain.

VI. *La Vierge et S. Jean.* — De toutes les figures historiques qui se pressent au pied de la croix, Marie et le Disciple bien-aimé ont naturellement, de tout temps, occupé la première place. — Jusqu'à la seconde moitié du XIIIe siècle tout au moins, ils sont toujours représentés au moment où Jésus mourant leur dit : « Voici votre Mère, voici votre Fils ! » — Isolés des autres assistants, ils se tiennent debout de part et d'autre de la croix (1), dans des poses désolées : Marie, à droite de Jésus, baissant la tête sous son voile ; Jean, à gauche, tenant un livre (2) et appuyant le menton sur la paume de sa main (3). — Exceptionnellement, sur l'ambon de Parme (XIIe siècle), Antellami a placé les deux personnages d'un même côté de la croix ; il en est de même à Saint-Pons, sur les vantaux de Bénévent, et aussi sur un tombeau de Pampelune (1) (commenc. XIVe siècle) où leur groupe est opposé à celui des soldats (2). — Enfin, sur la façade d'Orviéto, l'artiste, par une fantaisie inexplicable autant qu'inconvenante, nous montre la Vierge et S. Jean tranquillement assis de part et d'autre de la croix où expire Jésus (*fig. 73*).

Dans tous ces exemples, les deux figures que nous examinons ont une attitude purement passive ; mais parfois, surtout à partir de la seconde moitié du XIIIe siècle, les imagiers les ont mêlés plus activement à la scène. La Vierge, pâmée de douleur, défaille entre les bras de Jean et des Saintes Femmes : à Rouen (tympan de la Calende, vers 1275, *fig. 59*) elle chancelle, soutenue par quatre filles de Jérusalem, et le disciple joint les mains dans un geste de pitié ; à Ulm (*fig. 54*), à Nuremberg (Saint-Laurent, *fig. 6*), il en est à peu près de même ; mais à Reims (voussure), à Thann, S. Jean se mêle au groupe et soutient lui-même dans ses bras la Mère de douleurs (3). — Souvent aussi, à partir du XIVe siècle, comme à Fribourg-en-Brisgau (porte intérieure du chœur) et surtout aux approches de la Renaissance, la pâmoison forme une scène à part, voisine de celle du Crucifiement.

Enfin, dans la toute dernière période du moyen-âge, quelques artistes ont cherché, parfois non sans succès, des dispositions nouvelles : c'est ainsi qu'à Rue (*fig. 20*), nous voyons Marie et S. Jean se tenir par

des anges volant autour du Christ : les imagiers bretons l'ont résolu, dans leurs Calvaires, mais de façon gauche et maladroite : à Peneran et à Plougastel ils ont collé un angelot à l'extrémité de chacun des bras de la croix : à Pleyben, à Saint-Thégonnec, ils ont soudé au tronc de la croix les pieds de deux anges dont les corps, décrivant une courbe disgracieuse, viennent aboutir au-dessus des mains du Christ.

1. Cela s'applique non seulement aux bas-reliefs, mais aussi à la plupart des calvaires bretons, où souvent, par une disposition bizarre, les deux personnages sont debout sur les bras mêmes de la croix.

2. Ainsi sur les vantaux de S. Zéno de Vérone ; au tympan de Saint-Père-sous-Vézelay ; sur le tombeau de don Ordoño à Léon, etc.

3. Par exemple, sur le paliotto de Salerne ; sur les tympans de Strasbourg, de Fribourg-en-Brisgau, de Schwäbisch-Gmund, etc.

1. Le tympan de ce tombeau, comme beaucoup d'autres en Espagne, représente non pas la série de la Passion, mais celle de la mort du Christ et des faits postérieurs (descente aux limbes, résurrection, apparition à Madeleine).

2. De même sur le retable d'Hackendover (XIVe s.)

3. A partir du XIVe siècle, cette scène se retrouve à peu près dans toutes les Crucifixions des retables sculptés : ainsi à Saint-Germain l'Auxerrois, de Paris ; à Ternant ; à Touffreville (*fig. 74*) ; à Lübeck (*fig. 66*), etc.

la main : geste qui exprime d'une façon touchante l'union maternelle et filiale que vient de créer entre eux le Christ mourant.

Quant au personnage de Madeleine, que les sculpteurs et les peintres, depuis la Renaissance, représentent habituellement au pied de la Croix, on ne le rencontre jamais dans les Crucifixions antérieures au XVe siècle, si ce n'est parfois mêlé parmi les autres Saintes Femmes, et sans attributs distincts. Jusqu'à cette époque, les imagiers paraissent avoir craint que le tableau du désespoir personnel de la pécheresse ne divisât l'attention et n'affaiblît

Fig. 47. — Retable de Touffreville (Seine-Inférieure). Flagellation, Montée au Calvaire, Crucifixion, Déposition de Croix, Mise au tombeau. (Les figures sont en terre cuite, peinte et dorée).

l'unité et la solennité de l'ensemble. — Un des plus curieux, en même temps que des plus anciens exemples de cette scène, est celui que nous présente le retable de Lübeck (*fig. 66*), où nous voyons Madeleine, vêtue à la dernière mode du XVe siècle, se séparer des Saintes Femmes et, à demi pâmée de douleur, entourer de ses bras le pied de la croix [1].

VII. *Longin, Stéphaton, les soldats, le partage de la robe.* — Dès les premières représentations de la Crucifixion, sur les fresques de Rome ou de Byzance, nous avons vu debout près de la croix, entre Marie et Jean [1], et quelquefois même à leur place [2], les deux soldats, dont l'un, Lon-

1. De même sur beaucoup de retables des XVe et XVIe siècles : ainsi à Géraudot (Aube), à St Léonard de Léau (Belgique) etc.

1. Vantaux d'Hildesheim.

2. Notamment sur un tombeau romain du musée

gin, s'apprête à percer de sa lance le côté du Sauveur, et dont l'autre, Stéphaton (1), lui présente l'éponge imbibée de vinaigre et de fiel (2) : souvent selon une disposition, dont la miniature du manuscrit de Rabulah (fin VIe siècle) paraît être le plus ancien exemple, celui-ci tient à la main le vase où il vient de tremper l'éponge (3); plus rarement, comme sur la fresque de Santa Maria Antiqua (Rome, VIIIe siècle), ce vase est posé à terre au pied de la croix.

Un certain nombre d'imagiers ont suivi la tradition de ces anciens modèles (4); mais quelques-uns, de ces deux personnages n'ont conservé que Longin (5); encore n'ont-ils pas toujours figuré le centurion au moment même où il transperce le cœur sacré : à Fribourg et à Thann, un officier lui commande, en lui montrant du doigt le Christ, d'accomplir la sacrilège besogne; plus souvent, à la fin du XVe siècle surtout, c'est à cheval, comme à Ulm (6), qu'il s'approche de la croix : cette disposition est de règle sur les retables sculptés de la dernière période du moyen-âge (7), sur lesquels on trouve parfois (8) un trait particulier : Longin, après avoir transpercé le cœur de Jésus, porte la main à ses yeux : une tradition, en effet, rénovée par les « Mystères », rapporte que le centurion, qui était sur le point de perdre la vue, oignit du sang du Christ ses yeux malades et qu'il fut sur-le-champ guéri : aucune porte d'église, à notre connaissance, ne rappelle, dans ses sculptures, cette tradition (1).

D'ailleurs, dans les vastes compositions des XIVe et XVe siècles, les personnages de Longin et de Stéphaton, jusqu'alors isolés ou tout au moins détachés au premier plan, se confondent souvent quelque peu dans la foule anonyme des Juifs à bonnets fantastiques et des soldats porteurs d'armures, de boucliers, d'étendards même, dont la fantaisie des derniers imagiers a peuplé le sommet du Calvaire. Exceptionnellement au XIIIe siècle, nous avions déjà trouvé à la voussure d'Altamura, sur un plan inférieur à celui occupé par la Croix, par Marie et Jean (voir *fig. 49*), cette foule de soldats serrés l'un contre l'autre ; mais c'était une masse inerte et presque dépourvue de signification, à part le geste d'un de ces satellites qui paraît montrer aux autres le Divin Crucifié. A partir du XIVe siècle, au contraire, cette masse s'éveille, chacun des acteurs prend une personnalité, se distingue de ses voisins par son costume ou par sa pose : parmi eux nous remarquons quelquefois ce centurion à l'air pensif qui, contrastant par son attitude avec ses compagnons indifférents ou railleurs, contemple tristement le Christ mourant, et semble dire : « Oui, Celui-là était véritablement le Fils de Dieu ! » Ce dernier trait a été développé de façon fort intéressante

d'Arles ; cet exemple a été imité sur quelques œuvres du XIIe siècle, notamment sur une cuve baptismale de 1149, conservée au musée de Bruxelles.

1. Le nom légendaire de ce dernier a été révélé, selon Didron, par une inscription d'une fresque très ancienne de l'église de Saint-Rémy-la-Varenne (Maine-et-Loire).

2. Parfois, comme sur les vantaux d'Hildesheim (XIe siècle), les deux personnages portant vers Jésus la lance et l'éponge, occupent des positions symétriques de part et d'autre de la croix; de même sur la cuve précitée.

3. De même sur beaucoup d'ivoires carolingiens, notamment sur celui conservé au musée de Bruxelles. (Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1905, p. 41.)

4. Vantaux de Pise, gâble de Reims, ancien jubé de Bourges, tombeau de don Ordono à Léon, tympans de Rouen, de Rue, etc. Les soldats seuls avec Jésus ; chapiteau du cloître de Saint-Pons, cuve précitée, etc.

5. Tympan de Saint-Pons.

6. De même au tympan de Thann.

7. Retables de Touffreville, de Thielen, de Marissel, d'Ambierle, de Saint-Germain l'Auxerrois, Vetheuil, etc.

8. Notamment sur le retable de Marissel (Oise).

1. Nous le retrouvons dès le XIIe siècle, sur la cuve flamande précitée ; sur un bas-relief de pierre (XIVe siècle) du Musée de Douai, peut-être sur le tombeau de Don Ordoño à Léon (*fig. 68*), etc.

par certains artistes espagnols : dans la Déposition de croix qui décore le tympan de la porte Santa Catalina dans le cloître de Burgos *(fig. 75)* c'est un guerrier qui, appuyé sur son bouclier, lève la main pour attester la divinité du Christ [1] ; sur la lunette d'un tombeau de la cathédrale vieille de Salamanque, la centurion va même jusqu'à fléchir le genou devant le Crucifié [2].

Parmi ces soldats, un groupe mérite de

Fig. 75. — Porte de la chapelle Santa Catalina dans le cloître de Burgos. Déposition de croix.
(Ce tympan est entièrement peint).

retenir l'attention : c'est celui des trois mercenaires qui, assis à terre, jouent aux dés la robe sans couture de Jésus. Les Byzantins, dans leurs fresques, négligeaient rarement cet épisode : nous en trouvons un exemple intéressant sur les parois de la nef de Sant Angelo in Formis (Xe siècle) ; on

1. Sur les vantaux de bronze de Pise, dès le XIIe siècle, on trouve, dans la scène de la Crucifixion, ce même soldat, presque avec le même geste, debout à côté de Marie et de Jean ; sur le retable d'Hackendover (Belgique), le centurion montre du doigt à ses compagnons le Crucifié.

2. De même sur un chapiteau de l'ancien cloître de

le rencontre aussi sur beaucoup de leurs ivoires [1]. Mais aux XIIe et XIIIe siècles, si l'on excepte quelques artistes isolés, comme Antellami, qui, en 1178, plaçait cette scène sur l'ambon de Parme au milieu d'une déposition de croix [2], les imagiers passèrent sous silence ce trait de l'Évangile ; plus tard seulement, quand, selon une nouvelle formule, ils eurent réuni de nombreux acteurs autour de la Croix, ils durent s'appliquer à diversifier les attitudes et trouvèrent alors dans le sujet du partage de la robe un moyen tout naturel d'animer leur composition et d'en augmenter le pittoresque. Aussi sont-ce les Allemands, toujours à l'affût du détail piquant et anecdotique, qui ont le plus fouillé cet épisode : ils sont même parfois tombés ici dans une trivialité peu convenable à la sainteté du sujet principal : pour eux [3] le jeu des soldats ne va pas sans querelle, et voici que l'un d'eux, qui accuse de tricherie son camarade, le saisit par la barbe, tandis que le troisième rit aux éclats de cette dispute inattendue *(fig. 69)*.

Quant aux Juifs qui environnent la Croix, les artistes, jusqu'au XVe siècle, les ont toujours représentés à pied ; à partir de cette époque, et particulièrement sur les retables d'Allemagne et de Flandre [4], on les voit souvent à cheval, montés sur des palefrois richement harnachés, aux larges guides d'étoffe, et dans un costume d'apparat qui rappellerait ceux de la cour de Charles le Téméraire, n'était la forme pointue des bonnets pseudo-israélites (voir le retable de Thielen) *(fig. 76)*.

VIII. *Les deux larrons.* — Les artistes byzantins, toujours attachés à suivre pas à pas le texte évangélique, ont généralement dans leurs mosaïques et leurs fresques, placé les deux voleurs aux côtés de Jésus sur le Calvaire : ils leur ont même constitué des types individuels à peu près invariables : la bon laron est pour eux presque toujours un vieillard à barbe blanche, le mauvais un jeune homme imberbe. Disons pourtant que cette distinction, habituelle sur les fresques, est plus rare sur les ivoires byzantins [1].

En Occident, les ivoires, qui puisaient leurs inspirations aux modèles grecs, et, à la fin du moyen âge, les sculpteurs de retables qui réunissaient sur leurs panneaux de bois une foule de figures, ont souvent de même accordé une place aux larrons dans la scène du Calvaire ; mais aux portes des églises, le Divin Crucifié est presque toujours représenté seul, sans qu'on puisse reconnaître dans ce changement de tradition un principe arrêté, particulier à une époque, à un pays ou à une école : Saint-Pons au XIIe siècle *(fig. 77)* dans la simplicité de son tympan roman, Ulm et Thann [2], au XVe siècle, dans la complication de leurs bas-reliefs, composés comme des sculptures de retables, montrent également les deux larrons, alors que sur tous les monuments voisins et à peu près contem-

Saint-Pons, conservé au musée de Toulouse, les deux soldats sont agenouillés de chaque côté de la Croix, tandis qu'en l'air deux anges encensent la Divine Victime.

1. Paliotto de Salerne, plaque du XIe siècle de la collection Spitzer, etc.

2. Cette déposition est d'ailleurs, quant aux accessoires, composée à peu près comme une Crucifixion : on y voit le Soleil et la Lune, l'Église et la Synagogue, etc.

3. Portail de Thann (comm. XIVe siècle), retable de Lübeck *(fig. 66)* ; de même sur les retables de Touffreville (Seine-inférieure), de Lhuitre et de Géraudot (Aube). De même sur presque tous les tableaux du XVe siècle, notamment dans l'école flamande.

4. De même sur ceux de Touffreville, de Blignicourt (Aube), de Saint-Germain l'Auxerrois, de Marissel (Oise), etc.

1. Cette caractéristique se retrouve sur quelques œuvres italiennes du moyen-âge, notamment sur l'ambon de Pise, sculpté par Giovanni Pisano au début du XIVe siècle *(fig. 72)*.

2. Nous avons signalé ailleurs (*Revue de l'Art chrétien*, année 1904, p. 397), combien l'iconographie de Thann présentait de points communs avec celle d'Ulm.

porains, qui pourtant étalent parfois au tympan de leurs portails des champs encore plus vastes et plus propices à la réunion de nombreux personnages, ce détail est supprimé.

Les trois portes d'église que nous venons de citer sont, à travers tout le moyen âge, à peu près les seules qui nous aient légué des exemples du sujet que nous traitons : devant une telle pénurie, il est difficile d'affirmer des règles générales d'iconographie; on peut cependant dégager quelques prin-

Fig. 76. — Détail du retable de Thielen. Crucifixion.

cipes, en s'aidant des autres monuments (ivoires, vitraux, retables, etc.) très nombreux que nous a laissés la période médiévale.

Tout d'abord remarquons le soin qu'apportent les imagiers à établir une différence d'attitude et de dignité entre le Christ et ses compagnons de supplice. Sur le célèbre chandelier de Saint-Paul-hors-les-Murs, à Rome (œuvre de Vassaletto XIIIe siècle), cette préoccupation se traduit par l'inégalité de taille des personnages : Jésus occupe toute la hauteur de la scène *(fig. 78)*; les larrons sont de moitié plus petits, et le

sommet de leurs croix atteint à peine les bras de celle du Christ, sous lesquels elles s'abritent. — Sur le tympan de Saint-Pons *(fig. 77)* la différence de taille entre les personnages est moins accentuée [1] : le sculpteur a varié les costumes et surtout le mode de supplice : Jésus, autant que les mutilations de la pierre permettent de le reconnaître, semble avoir le torse nu et porter seulement une courte robe tombant de la ceinture jusqu'aux genoux ; il a les mains clouées au bois ; — les larrons, au contraire, sont entièrement emmaillotés dans un singulier vêtement formé de bandes régulières, qui présente vaguement l'aspect d'un appareil de momie ou d'une

Fig. 77. Tympan de l'ancienne porte de l'église de Saint-Pons (Hérault). Crucifixion.

carapace ; leurs poignets passent à travers des ouvertures circulaires pratiquées dans les bras des croix : mode de suspension invraisemblable, dont la recherche même indique nettement la préoccupation de l'artiste de graduer la dignité des attitudes.

Souvent les ivoiriers, les orfèvres, les imagiers ont atteint le même but par un procédé plus rationnel : ainsi, quand la Croix du Sauveur est ornée d'un filet, ou pattée, ou fleuronnée à ses extrémités (surtout sur les ivoires de type byzantin [1]), celles des larrons sont tout unies : exceptionnellement, sur la plaque d'ivoire d'Essen, la croix du

1. Elle semble même n'être pas préméditée et résulter simplement du plus ou moins d'emplacement laissé à l'imagier par la forme semi-circulaire du tympan.

1. Notamment sur la plaque de reliure de l'évangéliaire d'Augsbourg, sur une autre d'Essen (X^e ou XIe siècle, publiée dans la *Revue de l'Art chrétien*, année 1905, page 41).

bon larron est bordée d'un filet, comme celle de Jésus. — Mais le procédé le plus usité a consisté à montrer, à côté du Christ, dont les mains et les pieds sont transpercés par les clous, les voleurs simplement suspendus par les épaules à l'instrument de leur supplice, dont les bras leur passent sous les aisselles : les tympans d'Ulm et de Thann, presque tous les ivoires depuis le XIe (1) jusqu'au XVIe siècle, les retables de la fin du moyen âge (2) nous les montrent ainsi (3). Parfois même le larron impénitent est figuré dans une pose ridicule, tournant le dos au spectateur (4). Enfin il s'est trouvé quelques artistes qui, traduisant le texte évangélique avec une liberté vraiment excessive, ont suspendu les deux misérables non à des croix, mais à des branches d'arbres fourchus ; ce détail se rencontre sur une curieuse plaque d'évangéliaire de la Bibliothèque nationale de Paris et sur le monument de Schreyer, sculpté en 1492 par Adam Krafft à l'extérieur de l'église Saint Sébald de Nuremberg. — D'autres imagiers, notamment sur les retables (5), ont donné au Christ la croix en bois équarri et aux larrons celles en bois naturel: ce parti a l'inconvénient de rappeler à contre-sens l' « arbor crucis » qui devrait être réservé au Sauveur seul. — Enfin sur le calvaire breton de Lampaul-Guimilian, les croix des larrons sont en forme de « Tau ». On le voit, la préoccupation, quoique se traduisant par des moyens variés, reste toujours la même : laisser au supplice des larrons le moins de ressemblance possible avec celui de Jésus (1).

Mais la plupart des imagiers, toujours conscients de leur rôle de moralistes, se sont en outre appliqués à établir une distinction bien nette entre le bon et le mauvais larron;

Fig. 78. — Détail du chandelier de Saint-Paul hors les murs, à Rome. Jésus en croix.

sans doute, leur place respective à droite et à gauche du Sauveur eût suffi à les faire reconnaître ; mais elle n'eût point suffi à l'édification publique. Aussi, bien souvent, le pécheur repentant jette-t-il sur Jésus un regard d'amour, tandis que le pécheur endurci se détourne avec obstination : type commun sur les ivoires et les retables. —

1. Notamment plusieurs ivoires rhénans du XIe siècle, au British Museum.

2. Retables de Thielen *(fig. 76)*, de Ternant, de Marissel, d'Ambierle, de St-Léonard de Léau, de Vétheuil, fragment conservé au musée de Douai, etc.

3. Sur quelques calvaires bretons (Guéhenno, la Martyre, etc.) les larrons ont les jambes écartées de part et d'autre du pied de leur croix.

4. Thann.

5. Retables de St-Germain l'Auxerrois, de Ternant, de St-Léonard de Léau, de Vétheuil, etc.

1. Sur le tombeau de don Ordono, à Léon *(fig. 68-XVe siècle)* les croix des larrons sont ramenées à des proportions si exiguës que leurs bras, ne dépassant pas les épaules des suppliciés, restent invisibles : ces croix font ainsi l'impression de pieux.

Exceptionnellement aussi, nous l'avons vu, la croix du bon larron est plus ornée que celle de son compagnon. — Quant aux trois portes d'église où nous rencontrons ce sujet, l'opposition est autrement et plus violement caractérisée : la moralité est plus saisissante, car il importe de frapper l'esprit de ceux qui entrent dans le sanctuaire. Les suppliciés sont tous deux morts, mais combien différent est leur sort ! au-dessus du bon larron, un ange volant recueille avec soin l'âme repentante et l'emporte, conformément à la promesse divine : « Aujourd'hui même tu reposeras avec moi dans mon Paradis ! » De l'autre côté, c'est un démon ricanant qui saisit l'âme du mauvais larron (1) : il apporte même dans cet acte une brutalité significative, présage des prochains tourments infernaux ; ainsi, à Ulm, il empoigne par un pied le petit corps qui représente l'âme damnée et la fait tournoyer, tête première, comme pour la lancer au fond des abîmes (2).

1. A Thann, le démon du mauvais larron est brisé ; mais par opposition à l'ange demeuré intact auprès du bon larron, on peut conclure avec certitude que ce démon existait à Thann, comme à St-Pons et à Ulm.

2. De même sur beaucoup de verrières.

Sur l'ambon de la cathédrale de Pise, Giovanni Pisano, avec cette délicatesse qui dès l'aube du XIVe siècle semble dans son œuvre faire présager la Renaissance, a beaucoup adouci ce détail : près du corps inanimé du bon larron un ange recueille l'âme purifiée, figurée selon la tradition des imagiers par un petit personnage nu ; mais auprès du criminel impénitent, ce n'est plus un démon, c'est un ange aussi, qui repousse une sorte de vieille aux traits convulsés, dans laquelle on a quelque peine à reconnaître la représentation d'une âme même réprouvée *(fig. 72)*.

Nous ne pouvons terminer ces notes iconographiques sur la Crucifixion sans signaler encore des acteurs qui s'y trouvent assez souvent représentés sur les ivoires carolingiens et surtout dans les manuscrits: les patriarches qui, à la mort du Christ, surgissent de leurs tombeaux et parcourent Jérusalem A notre connaisance, aucune sculpture monumentale du moyen âge n'a reproduit cet épisode de l'Évangile.

G. Sanoner.

(A suivre.) Paris.

Mélanges.

Lutrins d'anciennes Chartreuses.

Il y a, dans les églises des Chartreux, deux lutrins :

L'un, qui se trouve dans le sanctuaire, ne sert que pour l'Évangile. Aux fêtes, il est presque toujours couvert d'une étoffe qui tombe jusqu'à terre.

Le chapitre général, tenu en 1430, parle d'un autre lutrin, placé au milieu du chœur, et où les moines venaient chanter, sur un antiphonaire commun, les parties de l'office : répons, versets, antiennes..., qu'ils ne savaient point par cœur ; car ils n'avaient ni livres, ni lumière pendant les psaumes, et certaines prières. C'est au lutrin du chœur que le sous-diacre chante l'Épître.

D'anciens inventaires, et ceux qui furent dressés lors de la grande révolution, attestent que, dans nos Chartreuses, les lutrins du chœur et de l'Évangile se présentaient presque toujours sous la forme traditionnelle et symbolique d'un aigle.

Le 15 frimaire an II (5 décembre 1793), ordre était donné de convertir en canon « l'aigle en cuivre (1) » de la Chartreuse du Val-Dieu (2).

Il y avait, à la Chartreuse de Villeneuve (3), un grand lutrin de laiton, portant un aigle massif, exécuté en 1716, à Rouen, par un artiste de valeur, appelé Gasse (4).

Dans le chœur de la Chartreuse de Glandier, se dressait « une très belle aigle dorée, à pied triangulaire, le tout fort bien sculpté (5) ».

A travers les quatre siècles de l'histoire de la Chartreuse de Dijon, il y a trois descriptions de lutrins qui méritent une attention spéciale.

L'un d'eux, fondu et ciselé en 1387 par Maître Colart, *canonier* du duc de Bourgogne, est une merveille (1). Il offre, dans la conception du pupitre, une particularité des plus intéressantes.

L'aigle, aux ailes déployées, tient dans ses serres deux *guivres* ou serpents aux queues ondées et tortillées, dont les entrelacements forment le support du livre des leçons, qui s'étale, large ouvert, sur les vastes ailes.

Le tout est ciselé avec soin : non seulement « l'aigle et les serpens », mais aussi « les pynacles, tableaux, ailes, pilliers, la claire-voie et le pié » de ce beau meuble liturgique, à la décoration duquel s'ajoute encore une inscription, pour rappeler la fondation de la Chartreuse et tous les titres du fondateur, le duc Philippe de Bourgogne.

Dans l'inventaire de 1791, figure un grand aigle, garni d'un pupitre en fer. L'aigle, son support et les trois petits lions qui soutiennent le tout, sont en cuivre. Une pierre rouge et une pierre blanche forment les yeux de l'aigle. D'après un témoin des derniers jours du couvent, ces pierres étaient lumineuses dans l'obscurité.

L'auteur de *La Chartreuse de Dijon*, qui rapporte le fait, y ajoute les explications suivantes:

« Peut-être les reflets de la lampe du sanctuaire produisaient-ils ce phénomène ? On sait, en effet, que certaines pierres précieuses de l'espèce des agates (l'*alexandrine* par exemple), d'un vert glauque et sans grand éclat, même aux rayons du soleil, laissent échapper de leur fond obscur des lueurs d'un rouge puissant lorsqu'un trait de lumière artificielle les atteint ; on dirait alors d'un rubis.

Le *chrysobéryl* ou *émeraude niellée*, d'un jaune verdâtre et transparent, jouit de la même propriété.

Enfin, l'*escarboucle*, variété de grenat, jette des feux intenses, qui sont dus aux points d'or dont elle est intérieurement pailletée. Les anciens croyaient que la superbe gemme condensait les rayons du soleil et les reflétait dans l'obscurité.

1. Abbé Desvaux, *Le mobilier d'art du Val-Dieu*, p. 9. — Mortagne, G. Meaux, 1901.

2. Près de Mortagne, au diocèse de Séez.

3. Près d'Avignon.

4. *Biographie de Dom Joseph de Martinet*, p. 65. — Marseille, Olive, 1870.

5. *La Chartreuse de Glandier en Limousin*, par un religieux de la maison, p. 352. — Montreuil, Imprimerie Notre-Dame-des-Prés, 1886.

1. C. Monget, *La Chartreuse de Dijon*, t. I, p. 146, 172, 173 ; t. III, p. 81. — Montreuil, Imprimerie Notre-Dame des Prés, 1898.

Des minéralogistes modernes ne vont pas si loin ; ils affirment toutefois que l'escarboucle —

Le lutrin de la Part-Dieu, époque Louis XV.

comme plusieurs autres substances bien connues aujourd'hui — est phosphorescente. »

Faut-il identifier le lutrin fondu en 1387 et celui que mentionne l'inventaire de 1791 ? M. Monget le croit, et d'après lui, les deux descriptions regarderaient le même objet, et se compléteraient l'une l'autre.

On lit, dans les *Voyages liturgiques* (1) du sieur de Moléon, ce passage, relatif non plus au lutrin du chœur, mais à celui du sanctuaire :

« Aux chartreux de Dijon le lutrin de l'évangile est une fort grande colonne de cuivre au haut de laquelle il y a un phénix et autour les quatre animaux d'Ézéchiel, qui servent de quatre pupitres qu'on tourne selon l'Évangile ».

Un lutrin en noyer (2), remarquable par des sculptures d'une grande finesse, et qui se trouve dans l'église Saint-André, à Bordeaux, provient de la Chartreuse de cette ville. Il a la forme d'une caisse carrée, dont les angles présentent quatre pans coupés, ornés de personnages en relief; les panneaux sont revêtus de bouquets de fleurs ; le pivot est un balustre décoré de feuilles d'acanthe et de têtes d'anges ; sur les côtés du pupitre proprement dit sont des anges debout, tenant un livre.

Millin, dans son ouvrage : *Antiquités nationales* (3), décrit et reproduit un lectoire, qu'on admirait dans la chapelle capitulaire, à la Chartreuse de Paris.

« Ce pupitre,... dit-il, est sur un piédestal triangulaire, et dont les trois faces, un peu concaves, sont ornées de figures en bas-relief, représentant les trois apôtres, *Pierre*, *Paul et Jean l'Évangéliste.* » Autour de la tige et sur le piédestal se voient les trois vertus théologales, « qui sont fort belles. Le corps du pupitre est sculpté de petits ornemens en mosaïque très délicats, et surmonté d'un petit Jésus qui tient d'une main le globe de la terre, et semble indiquer le ciel de l'autre. »

Ce chef-d'œuvre était en bois sculpté; les figures avaient pour auteur *Julience*, sculpteur provençal.

1. *Voyages liturgiques*, p. 162.

2. C. Marionneau, *Description des œuvres d'art qui décorent les édifices publics de la ville de Bordeaux*, p. 116.— Paris, Aubry, 1865.

Compte-rendu des travaux de la commission des monuments et documents historiques et des bâtiments civils du département de la Gironde (XIVe année), p. 19. — Paris, Didron, 1853.

3. Millin, *Antiquités nationales ou recueil de monumens*, t. V, Chartreuse de Paris, p. 57. — Paris, Drouhin, an VII.

Le lutrin du sanctuaire, à la Chartreuse de Vedana, au diocèse de Belluno, est un aigle en bois sculpté ; c'est un aigle en marbre à la Chartreuse de Florence.

C'est encore un lectoire (1) formé d'un aigle qui se trouvait au milieu du chœur à la Chartreuse de la Part-Dieu (2), et qui va faire l'objet du titre suivant.

Le lutrin de la Part-Dieu. — Le style Louis XV, usant jusqu'à l'excès des rocailles et des formes capricieuses, multipliant les contours violonnés, la coquille irrégulière, la courbe en S, les cartouches inclinés, a produit, parfois, des œuvres peu artistiques. Il en a aussi donné de remarquables, témoin le lutrin que l'on voit à la Chartreuse de la Valsainte, dans la chapelle des reliques, et qui se distingue par un grand caractère et l'harmonie de ses masses.

Il était autrefois à la Chartreuse de la Part-Dieu. Lorsque ce monastère fut supprimé, en 1848, il vint au célèbre château des anciens comtes de Gruyère. Par une attention très délicate, M. Balland, propriétaire actuel de cette demeure féodale, offrit, en 1870, le lutrin de la Part-Dieu aux Chartreux de la Valsainte.

Ce meuble liturgique, en bois sculpté, mesure 1m,85 de hauteur. Aujourd'hui il est revêtu d'une teinte uniforme, couleur brun foncé ; tandis que, primitivement, il était doré, avec certains détails en peinture verte.

Il repose sur trois pieds, formés chacun d'une console renversée, dont la partie inférieure se termine en volute, ornée d'un gracieux feuillage. Dans l'espace compris entre les pieds, se voient des cartouches fantaisistes, tous trois d'un dessin différent ; leur base est encadrée de feuillages simplement gravés.

Une branche de laurier, garnie de feuilles et de fruits, monte avec légèreté autour de la colonne torse.

Au-dessus, le globe émerge d'un feuillage délicatement sculpté. Sur le globe, se dresse un aigle de fière allure, la tête levée vers les cieux, les ailes déployées.

Dans cette œuvre d'art chrétien, on remarquera l'harmonie de l'ensemble, le bon goût de l'ornementation, et surtout la beauté de l'aigle.

La forme de ce lutrin n'admet guère de support fixe pour une lanterne, indispensable dans les offices de nuit. Aussi, la colonne torse, à sa partie supérieure, est-elle munie de deux légères coulisses en métal, destinées à recevoir une planchette mobile, portant la lumière.

Pour terminer, rappelons encore l'ancien lectoire de la Chartreuse de Lucques, conservé actuellement à celle de Pise. Il est sculpté en marbre blanc de Carrare, et représente un ange, dont les mains soutiennent le recueil des mélodies sacrées.

Touchant symbole ! L'aigle et l'ange, chargés du livre divin, et prêts à s'élancer dans les espaces infinis, semblent porter vers le Très-Haut les chants de la prière (1).

Dom Louis-Marie de Massiac.

1. Le terme de *lectoire* est consacré par l'usage dans la liturgie des chartreux.

2. Chartreuse, fondée dans le canton de Fribourg, non loin de la Valsainte.

Deux imagiers dijonnais du XVIe siècle.

2e et dernier article.

Aujourd'hui, grâce aux travaux de MM. Metman, secrétaire de la Commission des Antiquités, et Oursel, bibliothécaire et archiviste de la ville de Dijon, le nom de l'imagier qui a sinon composé, du moins exécuté le *Jugement dernier*, nous est enfin connu ; il se nommait Nicolas de la Court. L'acte passé devant Me Morel, notaire, est du 13 juillet 1551, et nous apprend que Nicolas de la Court était de Douai mais habitait alors Dijon ; nous avons donc en lui un de ces artistes migrateurs venus du Nord, très nombreux aux XIVe et XVe siècles et qui ont jeté un si vif éclat sur l'école bourguignonne pendant la période ducale.

On ne donnera pas ici le texte intégral de ce marché qui est reproduit par M. Oursel (2). Quelques remarques seulement ; le bas-relief doit être exécuté sur place, en pierre d'Asnières, lieu voisin de Dijon, d'où l'on tirait un calcaire blanc, très homogène, facile à tailler, mais durcissant avec le temps et résistant bien à la gelée. Presque tous les monuments sculptés du Dijon gallo-romain ou médiéval sont sortis de ces carrières épuisées aujourd'hui.

Mais Nicolas de la Court semble n'être ici que l'exécuteur du projet d'un autre ; il est dit, en effet, que « le « dit Jugement sera garny d'ymaiges et portrectures

1. Voir plus loin une correspondance à ce sujet.

2. *Deux artistes Dijonnais du XVIe siècle — Nicolas de la Cour et Jean Damotte — Mémoires de la Société bourguignonne de Géographie et d'Histoire*, t. XXIII, 1907.

« selon le patron en fait et à luy donné lequel a esté pa-
« raphé par le notaire royal soubscript comme par le dit
« Nycolas de la Court, et iceluy mis entre ses mains le-
« quel il sera tenu de rendre et rapporter entre les
« mains des dits procureurs (1) toutes les quantes fois
« que requis en sera, auquel y aura neufz, ordres d'anges,
« chérubins et aultres avec les nuyées (2) et quatre anges
« sonnans et denonceans le dit Jugement, avec aussi les
« ymaiges des hommes, femmes et enfans ressoucistans
« à iceluy Jugement lesquels seront couverts de drappe-
« letz (3) ou linges selon que les dits personnaiges le re-
« querront sortis des tombeaulx et de terre, et seront les
« dites ymaiges proportionnées tant en cests aspectz,
« plans, perspectives, cadraptures (4) que aultres choses à
« ce requises, en sort que aulcunes difformitez ny soit et
« et le tout au dire d'ouvriers et gens ad ce cognoissans et
« le tout de la dite besongne ledict de de la Court a
« promis et promect rendre fait et parfait de deans (5) la
« Nativité Notre-Seigneur prouchainement venant et
« remplir le dit rond comil appartient sans y laisser aul-
« cune chose vuyde et ce merschoif (6) il fait pour le pris
« et somme de soixante dix livres tournois qui luy seront
« passéez par sepmaines selon que l'on a accoustumé de
« payer les ouvriers ouvrans en l'église Saint-Michel, sur
« laquelle somme luy sera advencé par les procureurs la
« somme de dix livres tournois quand il commencera à
« besongner au dit Jugement et autre ymaigerie, et en
« oultre seront tenus de fournir audit de la Court tous
« bois de façon des eschaffaulx pour les ouvraiges sus-
dit... »

Nous avons bien des points à retenir : le prix de 70 livres tournois équivaut environ à 850 fr. de notre monnaie, ce qui est assurément fort peu pour un bas relief long de quatre mètres, haut de trois, et comprenant plus de quarante figures dont quelques-unes, au premier plan, sans être de grandeur naturelle, comme on l'a imprimé autrefois, ont près d'un mètre de hauteur, et présentent une forte saillie. Il y a donc là, sans parler de la composition, un travail matériel énorme pour lequel on accordait à l'artiste un peu moins de six mois ; et notons que comme on sculptait la pierre sur le tas, trois praticiens, au plus, y pouvaient s'employer en même temps. Mais le terme devait encore être devancé, puisque l'ouvrage fut livré le 13 novembre, et une telle rapidité dans l'exécution peut à bon droit étonner. Sans doute il n'y faudrait pas regarder de trop près pour trouver des incertitudes de dessin et d'anatomie, mais en fin de compte il n'y a aucune défaillance de ciseau dans cette œuvre tumultueuse où se manifeste une maîtrise supérieure.

Remarquons le mot « patron » ; dans le langage du temps il a le sens de « modèles », de « cartons », ainsi on disait des « patrons » de tapisseries. Quel était le « patron » donné à Nicolas de la Court ? Un dessin en grandeur d'exécution, un croquis sommaire? Nous l'ignorons, et à moins d'une révélation sortie de quelque liasse inexplorée, l'ignorerons toujours. Mais à voir donner tant d'explications détaillées, bien inutiles si Nicolas était en possession d'un carton au sens où nous l'entendons aujourd'hui, je me demande s'il ne s'agit pas simplement d'un programme descriptif donné par écrit, ce dont on a maints exemples.

On notera qu'il s'agit dans l'acte de personnages sortis de tombeaux ou de la terre même. Représenter les morts ressuscitant ainsi, nus ou enveloppés de leurs suaires, est un thème familier au moyen âge. Et je pense à la seconde des grandes fresques peintes par Luca Signorelli dans la Chapelle nouvelle ou du San-Brizio, à la cathédrale d'Orvieto ; une œuvre bizarre et macabre (1), mais singulièrement puissante où le grand Florentin (2) montre l'humanité s'éveillant à l'appel d'anges aux longues trompettes, *Tuba mirum spargens sonum ;* la plupart des ressuscités ont déjà revêtu leur vêtement de chair, tandis que d'autres, quoique délivrés de la terre ouverte, demeurent encore à l'état de squelettes vivants, et que plusieurs peinent encore pour se déprendre de la gangue terrestre. Des êtres se rencontrent et se reconnaissent, la vie qui recommence circule intense parmi ces groupes épars. Rien de semblable dans le bas-relief de Saint-Michel, point non plus de sarcophages au couvercle rejeté, de fosse ouverte ; l'humanité rappelée à la vie se montre libre de tout lien, et c'est une foule vivante, affolée qui, dans le tumulte et l'angoisse attend l'arrêt du souverain Maître. Maintenant, il le faut bien avouer, je vois surtout ici de l'art, de la beauté, du mouvement, et c'est bien quelque chose, beaucoup même ; quant à l'émotion, à la terreur, je l'ai dit, elles sont plutôt absentes, peut-être parce que le départ n'est pas fait entre les élus et les réprouvés, ce qui ne manque jamais dans les œuvres médiévales. Nous avons donc ici un enchevêtrement, un pêle-mêle savant de belles formes et de beaux mouvements, plutôt qu'un *Jugement dernier*. Quant à la partie supérieure et divine, comme il arrive le plus souvent dans les œuvres de ce temps trop imprégné de paganisme ar-

1. Les représentants de la fabrique de Saint-Michel.
2. Les nuées.
3. Draperies.
4. Reliefs.
5. Devant.
6. Marché.

1. Commencée par Fra Angelico qui peignit en partie la voûte, la décoration fut achevée de 1299 à 1511 par Luca Signorelli ; la part de celui-ci comprend notamment les quatre grandes compositions en largeur des parois : d'abord aux côtés de l'Évangile, la *Prédication et les œuvres de l'Antechrist*, dans l'angle, à gauche, on voit les portraits en pied de Fra Angelico et de Luca Signorelli ; en face est la *Résurrection de la chair*, dont il est parlé dans le texte ; puis revenant à la paroi de l'Évangile, l'*Appel des Élus*, un chef-d'œuvre de science et de beauté, pour la force et la grâce fière, les anges de la partie supérieure sont, à mes yeux, au tout premier rang dans l'art italien ; enfin revenant au côté de l'Épître, voici la *Condamnation des réprouvés*, encore une page admirable dans le genre savant et fort, où les anges sont de toute beauté. Ces deux dernières fresques surtout, sont d'une grandeur jamais dépassée, même par Michel Ange qui s'en est manifestement souvenu dans son *Jugement dernier ;* et s'il me fallait choisir...!

2. Luca Signorelli, d'Egidio di Ventura, élève de Pier della Francesca, Cortone 1441-1523, Ecole florentine.

tistique, elle est plutôt médiocre ; rien de plus pesant que ces nuages de pierre qui, peuplés d'anges, portent et entourent le Christ justicier.

Ainsi dans cette composition fort belle, après tout, et qui compte dans l'art du XVIe siècle, je ne retrouve pas les données du programme. Il y a là un problème non encore résolu et qui ne le sera probablement jamais.

Nicolas de la Court était encore l'auteur de la statue de l'archange debout au trumeau, et exécutée avant le *Jugement dernier*. La console qui la portait, 1535 environ, est un morceau célèbre à Dijon, toutefois, à mon sens, un peu surfait ; sans doute la partie ornementale présente des détails d'une certaine grâce courante, mais les sujets figurés, où la mythologie et l'histoire sainte s'associent d'une manière assez inattendue, sont lourdement traités ; on y remarque entre autres un Apollon, et c'est celui que Raphaël a dressé dans une niche du palais à voûte qui forme le cadre monumental de son *École d'Athènes*.

Les gravures et les témoignages nous font connaître que de la tête et des ailes déployées le saint Michel masquait en partie, le tympan, et par conséquent, le *Jugement dernier*. Il fut brisé pendant la Révolution avec les quarante-deux statues du grand portail et les six autres des portes du transept. Si le *Jugement dernier* échappa au marteau jacobin, c'est qu'il avait été enlevé et déposé en lieu sûr. Il fut replacé, en 1804, par le premier curé concordataire, l'abbé Philippe Deschamps, et en commentant le fait dans son n° du 5 messidor an XII, 24 juin 1804, le *Journal de la Côte d'Or* ajoutait : « L'heureuse disparition du gigantesque saint Michel qui cachait en partie ce beau morceau avant la Révolution, permettra maintenant de le voir en son entier [1]. »

Le piédestal demeura longtemps vide, et c'est après 1828, probablement en 1829, que l'on y plaça la statue actuelle. Précédemment encastrée dans un mur de la maison de M. Louis Morelet, chevalier de saint Louis, rue Buffon, on la signala comme pouvant s'adapter à la place demeurée vide et M. Morelet s'empressa de l'offrir à la paroisse. En vérité, elle semble avoir été faite pour être mise là où elle est ; cette figure adventice, d'une grâce virile, rappelle tout à fait le style florentin, surtout par la petitesse de la tête comparée avec l'ampleur du corps. Aussi feu Louis Courajod l'attribuait-il volontiers, comme le *Jugement dernier*, à la main ou à l'atelier de Dominico del Barbière, que nous nommons en France Dominique Florentin. Mais c'était à peine une hypothèse. Nicolas de la Court n'est à tout prendre qu'un oiseau de passage ; il est cité dans les comptes de la ville le 21 juillet 1551, alors qu'il venait de faire marché pour le *Jugement dernier;* on lui avait demandé de faire les modèles de deux flambeaux d'argent offerts au duc d'Aumale, gouverneur de Bourgogne, à l'occasion de son entrée à Dijon, et il reçoit 40 sols. Plus tard il est témoin pour les travaux exécutés par Jean Damotte, puis il disparaît des registres municipaux. A vrai dire, il n'était pas un inconnu dans l'histoire de l'art, puisqu'il est cité dans le *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française, du moyen âge au règne de Louis XIV*, Paris, 1898, p. 312, d'après l'*Inventaire sommaire des archives communales*. Mais c'est à MM. Metman et Oursel qu'on doit d'avoir pu donner un corps à ce fantôme

Jean Damotte, lui, se présente à nous comme un Bourguignon, probablement même comme un Dijonnais d'origine. Il doit être, en effet le fils de Jean Damotte, « Lambrisseur » ou menuisier, qui, en 1505, accensa aux Chartreux de Dijon, la maison du *Lion d'argent*, joignant celle du *Miroir*, appartenant aux Chartreux, à l'angle des rues des Champs et Guillaume, aujourd'hui des Godrans et de la Liberté. Il l'occupait encore en 1557 et 1558, exerce son art dès 1525 et meurt entre le 26 juin 1562 et le 16 février 1563.

En 1528, ce Jean ou Jehannin Damotte, dit Reynard ou Renardot, eut une fâcheuse aventure : il fut poursuivi, avec un complice nommé Jean Rouget, dit Cent Écus, pour avoir outrageusement battu un religieux du Val-des-Choux, Jean de la Rivière [1]. La justice de la ville les condamna, d'abord à être mis à la question, ensuite à être battus de verges par les rues, à faire amende honorable devant l'église du Val-des-Choux, à 60 livres d'amende, enfin à un bannissement de trois ans. Jean Damotte avait en vain réclamé le bénéfice des clercs pour être soustrait à la justice laïque, l'exception ne fut pas accueillie et la sentence fut exécutée. Toutefois le temps de son exil fut abrégé puisque M. Metman a rencontré aux archives paroissiales de Saint-Michel un marché, le 6 mai 1631, pour le retable de la chapelle des Trépassés, aujourd'hui des Rois mages dans le bras méridional du transept. La description de ce retable telle que la donne l'acte transcrit par M. Oursel dans son étude sur Nicolas de la Court et Jean Damotte, est un peu confuse, je vais tâcher de la rendre un peu plus claire, ou, pour mieux dire, de l'interpréter.

Seul de cet ensemble important subsiste encore l'encadrement formé de deux hauts pilastres à chapiteaux vaguement corinthiens, d'élégant style François Ier; mais au lieu d'être rigides et pleins, ces pieds droits sont creusés chacun en quatre niches superposées et séparées par des dais ou « tabernacles à la mode antique » ; assurément entailler ainsi des pilastres qui par définition doivent être rigides et pleins, est une idée malheureuse et que réprouve le bon sens. Un arc de nuées avec des anges réunit les deux piliers.

Le champ ainsi circonscrit est assez vaste, et comprenait une série de sujets répartis en plusieurs étages ; au bas, les morts ressuscitant parmi les « anges, tombeaux, sépultures et monuments », à dextre, la porte du Paradis, à senestre, celle de l'Enfer, avec anges d'un côté et démons de l'autre; les figures de grandeur inégale auront au plus trois pieds de haut.

1. Communication faite par M. Metman à la *Commission des Antiquités de la Côte d'Or*, t. XIV, p. 77.

1. Le Val-des-Choux, chef-d'ordre, dans le Bailliage de la Montagne, aujourd'hui arrondissement Chatillon-sur-Seine. Ce chef d'ordre avait une maison à Dijon, rue St-Jean, aujourd'hui Bossuet.

Au second étage, ayant en hauteur huit pieds, sera saint Michel debout tenant la balance de justice et l'épée; autour de lui des anges, au-dessous des démons; l'archange aura cinq pieds, les anges et les démons quatre.

Au troisième étage, haut de neuf pieds et demi, on verra un Christ de cinq pieds assis sur un arc parmi les nuées et ayant sous les pieds le globe du monde; au côté droit, la palme, à sa gauche, l'épée. A ses pieds seront agenouillés la Vierge et S. Jean-Baptiste, hauts de trois pieds et demi; sur les nuées siégeront les douze apôtres de la proportion de quatre pieds; au-dessous, des anges sonnant de la trompette.

Enfin dans le quatrième et dernier étage qui naura pas moins de douze pieds et demi, sera l'entrée du Paradis, séjour de l'Église triomphante avec un Saint-Esprit et autour une nuée d'anges.—Est-ce celle qui forme encore le centre du tableau? — Il est entendu que le tout sera un « enleveures », c'est-à-dire un bas-relief, non en ronde ni en demi-bosse. On donne pour modèle à l'imagier un vitrail de la Sainte-Chapelle représentant le *Jugement dernier* (1). Le tout devait offrir une ample composition rappelant la grande mosaïque au revers du portail à la cathédrale de Torcello.

Ce bas-relief colossal fut fortement modifié, c'est-à-dire détruit aux trois quarts, dans les premières années du XVIIIe siècle et enfin exterminé pendant la Révolution. Il n'en subsiste plus que les pieds-droits qui d'après les termes du marché devaient être ronds et sont carrés, mais peut-être le terme de « ronds » s'applique-t-il aux dais ou « tabernacles » qui sont, en effet, demi-circulaires. Ces niches au nombre de quatre de chaque côté, étaient faites pour renfermer huit figures de vertus foulant aux pieds autant de vices; or le monument ne nous montre rien de semblable, il y a six figures d'anges qui semblent bien faites pour la place, et sont vraisemblablement les statuettes primitives. Les deux statuettes du bas, deux saints, sont modernes et mauvaises.

Aujourd'hui le champ qui remplissait du haut en bas la grande composition créée par Jean Damotte, présente un champ de pierre rougeâtre polie, sur lequel se détache un grand bas-relief en plâtre, l'*Adoration des Mages*. Il fut commandé par le curé Deschamps au sculpteur dijonnais Jean-Baptiste-Louis-Joseph Moreau, le père de M. Mathurin Moreau; c'est une œuvre correcte et froide mais non sans valeur. Au-dessus, également en plâtre, le Père Éternel plane dans les nuées entouré d'anges. Ce groupe de forme à peu près circulaire et de fort relief semble appartenir aux travaux perpétrés au commencement du XVIIIe siècle.

Jean Damotte continua de vivre et de travailler à Dijon; en 1541, il exécute pour l'église de la Chartreuse, un *Crucifix* avec la Vierge, S. Jean et la Madeleine; les douze apôtres et un *Père Éternel* bénissant, enfin un *Ecce homo* destiné au maître-autel.

En 1548, il travaille aux figures exécutées pour la parure des rues à l'occasion de l'entrée de Henri II, à Dijon; ce sont comme d'habitude de simples mannequins drapés, mais dont l'exécution était toujours confiée aux meilleurs artistes du temps et du lieu. On l'emploie aux mêmes œuvres, en 1550, lors de l'entrée du duc d'Aumale.

En avril 1567, il travaille à la chapelle de la léproserie ou Maladière; en juin 1562, il restaure le *Dieu de Pitié* adossé intérieurement au chœur de l'église Saint-Jean, et devant lequel faisaient leur dernière prière les condamnés que l'on menait exécuter à la place voisine de Morimond; la Notre-Dame et la Croix de cette place des exécutions; la croix du pont du Saint-Esprit, enfin le crucifix de la place de la Sainte-Chapelle, rompu par des « malintentionnés », sans doute des huguenots. Il mourut à la fin de l'année, ou plutôt au commencement de l'année suivante, puisque par une requête enregistrée à la maison de ville le 26 février 1567 N. S., sa veuve « pauvre et vieille », demandait à être payée des travaux commandés à son mari pour la Maladière.

Il ne subsiste rien des œuvres d'imagerie que Jean Damotte avait faites pour la Chartreuse, mais il existe à Dijon, n° 1422, un retable du XVIe siècle, 1530 environ, représentant dans de riches cadres d'architecture, des scènes de la vie du Christ: la *Circoncision*, la *Fuite en Égypte*, *Jésus au milieu des docteurs*, le *Portement de croix*; le *Christ en croix entre la Vierge et S. Jean*, l'*Ensevelissement*; aux angles sous des dais analogues à ceux de Saint-Michel, deux figures d'anges à grandes ailes portant l'un la lance, l'autre la colonne. Au bas, un écusson aux armes d'une ancienne famille bourguignonne, aujourd'hui éteinte, les Le Marlet. Ce retable, qui a 1^m,30 de haut sur 1^m,98, provient de l'église Saint-Pierre démolie en 1793, non sans avoir été un peu restauré et ce peu est encore trop. Ce n'est pas une œuvre de premier ordre et il y a des lourdeurs dans les figures et l'ornementation, mais l'ensemble est d'une belle tenue. En l'examinant de près, M. Metman y a découvert deux lettres gravées, J. D., qui doivent être la signature de Jean Damotte, ce à quoi ne contredisent ni le style ni la date évidente du monument; M. Metman a fait part de sa découverte à la Commission des Antiquités dans la séance du 2 juin 1904 et la compagnie a volontiers admis ses conclusions. Dans son ouvrage *Les chefs-d'œuvre des musées de France*, t. II, *La Sculpture*, M. Louis Gonse attribue le retable de Saint-Pierre à l'atelier des Juliot, qui travaillèrent beaucoup à Troyes au XVIe siècle. Il y a, en effet, des ressemblances générales de style et de formes, architecturales ou autres, mais dans la séance de la Commission des Antiquités du 1er juillet 1904, M. le chanoine L. Morillot, qui a fait une étude toute particulière de la sculpture française du XIVe au XVIe siècle, a opposé des raisons très fortes. L'opinion de M. le chanoine Morillot se trouve exprimée avec celle de M. Metman, au t. XIV des Mémoires de la Commission, p. CLI.

1. La Sainte-Chapelle du palais ducal, un beau monument et un musée des plus précieuses œuvres d'art, vitraux, statues, tombeaux, objets d'orfévrerie, a péri tout entière. Un petit nombre de morceaux ont seuls été sauvés du naufrage.

Du reste une observation toute matérielle vient infirmer l'hypothèse de M. L. Gonse : le retable étant en pierre d'Asnières, a été sculpté à Dijon même ; il est difficile, en effet, d'admettre qu'un sculpteur serait venu de Troyes à Dijon, alors que sans être aussi riche en artistes locaux que la période ducale, Dijon ne manquait cependant pas d'imagiers capables. Et l'importance des travaux exécutés à la Chartreuse, dans le voisinage des chefs-d'œuvre dus à l'école de Claus Sluter, en est une preuve suffisante. Ainsi, jusqu'à preuve contraire, Jean Damotte peut être tenu pour l'auteur probable du retable décrit.

Henri CHABEUF.

Les formules iconographiques de l'Agnus Dei au XIIe siècle (1).

Le tympan de Cahors.

ANS notre étude précédente, au sujet du portail méridional de Notre-Dame de Chartres (2), nous avons noté assez rapidement une particularité du portail septentrional de la cathédrale Saint-Étienne à Cahors. Nous nous réservions d'en parler plus longuement.

Il nous fallait d'abord montrer un exemple incontestable de la donnée de l'*Agnus Dei* avant d'attaquer la discussion plus périlleuse d'une œuvre moins caractérisée et composée de telle sorte qu'on avait pu la classer définitivement parmi les images de l'Ascension. Avec le portail de Cahors, nous allons maintenant reculer dans le XIIe siècle, vers les origines de la formule monumentale française.

Déjà, dans un exposé général (3), nous avons fourni les raisons qui s'opposent à la classification parmi les scènes d'Ascension d'un grand nombre d'images tant du XIIe siècle que des siècles antérieurs. Présentées ainsi en bloc, nos raisons, croyons-nous, avaient acquis une force imposante ; en étudiant séparément une œuvre où toutes les anomalies visées ne se trouvent plus concentrées, les arguments que nous pouvons fournir sont moins nombreux ; nous espérons néanmoins qu'ils gardent chacun leur valeur propre. Nous passerons donc en revue sans trop de crainte les particularités qui rendent l'image du tympan de Cahors anormale pour une Ascension.

Établissons d'abord le principe de l'Ascension : c'est un fait historique dont toutes les péripéties, simples et peu nombreuses, nous sont connues ; en France et au temps de saint Bernard, un artiste moine ou laïc, travaillant sous la direction d'un évêque dans le but d'instruire un peuple enclin à l'hérésie, devait savoir subordonner son ciseau aux exigences d'un dogme intraitable.

Pour l'exécution d'une image de l'*Agnus Dei*, le cas était sensiblement différent : l'artiste avait à se conformer au texte de l'Apocalypse, mais, en dehors d'un ou deux détails essentiels, il trouvait dans la Révélation de saint Jean des ressources infinies pour satisfaire son imagination. L'essentiel de cette donnée symbolique, c'est que Jésus soit représenté DEBOUT et DANS LE CIEL, tel que plusieurs saints l'ont vu. Il est toujours supposé être « à la droite de son Père ». C'est pour exprimer cette condition du Christ que les artistes ont employé des moyens divers, inspirés, comme nous le disions, par l'Apocalypse. Le but de la formule était très important ; il s'agissait de donner à Jésus un caractère adouci, moins terrible que celui du Juge ASSIS, le caractère de l'Agneau, du Rédempteur, du Dieu qui s'est immolé pour nous sauver. C'est certainement l'idée que l'on a voulu exprimer dans les formules iconographiques, variées mais toujours équivalentes, du portail d'Etampes, des portails occidental et méridional de Chartres, de la porte Miégeville à Toulouse, des portails de Cahors et de Montceau-l'Étoile.

En somme, un des points principaux de la thèse que nous soutenons au sujet de ces images, c'est que Jésus n'est pas représenté *montant au Ciel*, mais *dans le Ciel :* ce point servira de base à notre discussion.

* * *

Voici d'abord la description du tympan de Cahors (1). Le Christ, figure principale, est au

1. Cette étude, comme celle que nous avons précédemment publiée ici, fait partie d'un ouvrage en préparation auquel nous nous proposons de donner le titre suivant : *La donnée symbolique de l'Agnus Dei et ses formules iconographiques depuis l'origine jusqu'à la fin du moyen âge.*

2. *Revue de l'Art chrétien*, 1907, p. 100.

3. *Le Portail d'Etampes et les fausses scènes d'Ascension du XIIe siècle, Conférence des Sociétés savantes du département de Seine-et-Oise, à Rambouillet, Juin 1906*, bulletin publié à Versailles, Impr. Aubert, 1907, Tirage à part.

1. Voir aussi Gab. Fleury, *Étude sur les portails imagés du XIIe siècle*, Mamers, 1904, p. 107 ; — André Michel, *Histoire de l'Art*, t. I, p. 628.

centre, DEBOUT, dans une *gloire* en forme d'amande dont les deux pointes sont semblables. Son nimbe crucifère est rare, parce que, à sa partie supérieure, il épouse la forme de l'amande. Parfaitement immobile, Jésus tient également élevées ses deux mains, la gauche portant très ostensiblement un livre.

L'amande est soutenue par quatre petits anges (1).

Sur le même plan que Jésus, deux autres anges, pas tout à fait aussi grands que lui, gesticulent selon un mode très habituel dans la même donnée. Au-dessus, quatre anges se présentent la tête en bas (1).

A la partie supérieure, quelques ondulations symboliques côtoyent une jolie bande d'entrelacs qui borde le tympan.

La zone inférieure est bien séparée, d'ailleurs

Portail septentrional de la cathédrale de Saint-Etienne de Cahors (XIIe siècle).

sans intention particulière, par une suite d'arcades trilobées sous lesquelles se tiennent des personnages debout légèrement moins grands que le Christ.

Au centre se trouve une femme à la tête penchée, paraissant désigner de sa main droite Jésus placé exactement au-dessus d'elle. Elle figure soit la Vierge Marie, soit la Sainte Église, la Mère ou l'Épouse du Fils de l'Homme (2).

A droite et à gauche, isolés ou par groupes

1. C'est un motif ornemental qui nous vient d'Orient ou d'Italie. Toutefois on peut dire qu'il est naturel d'avoir fait soutenir par des anges la gloire de Dieu. En cela un peu de symbolisme se mêle à la très vieille et très ingénieuse idée décorative. — Quant à la *gloire* elle-même, elle est purement symbolique ; à son sujet, puisque nous aurons beaucoup à parler tout à l'heure de saint Bernard et de Geoffroi, évêque de Chartres, nous croyons à propos de citer une parole qui les touche et qui montre que la ligne symbolique appelée *gloire* (cercle, amande, ellipse, etc.) est bien là pour indiquer la situation du personnage *dans le Ciel, dans le Paradis*, séjour des Bienheureux. L'auteur de la Vie de saint Bernard raconte que ce saint étant apparu après son trépas, accompagné de deux autres, il dit en montrant l'un : « Celui que tu vois est Geoffroi, évêque de Chartres, notre bon ami, lequel est avec moi *dans la gloire* » (Cf. Souchet, *Hist. du Diocèse et de la ville de Chartres*, II, 447).

1. Il semble que le sculpteur s'est beaucoup inquiété de dessiner ses personnages tout entiers dans la même pierre. Dans ce but, il couche les ailes et retient les bras qui veulent s'allonger.

2. La distinction existe probablement dans certains cas. Il y a donc lieu de poser la question.

de deux, séparés par les colonnes qui supportent les arcades, se tiennent dix saints nimbés que M. G. Fleury nous indique comme ayant les pieds nus. Les uns regardent délibérément vers le Christ ; les autres, s'ils lui tournent le dos, ne paraissent pas moins pénétrés de sa pensée (1).

Enfin dans deux angles vides du tympan, on a sculpté trois épisodes des derniers moments de saint Étienne, diacre et premier martyr, patron de la cathédrale. Nous examinerons ces dernières images à part ; il vaut mieux discuter maintenant sur la partie principale que nous venons de décrire.

Considérons l'amande ou *gloire*. C'est un emblème céleste par excellence. Quand Jésus a quitté la terre pour le Ciel, il s'est éloigné dans les airs avec sa nature entièrement humaine. S'il avait accompli son départ au milieu de sa gloire, les témoins nous l'auraient dit, car cela n'eût pas été un mince événement. Mais les Apôtres ont précisé tout le contraire (*Act. Ap.*, I, 9 et 11). Ils ajoutent qu'il est entré dans une nuée (*Act.*, I, 9). Saint Luc complète le tableau en racontant que Jésus bénit ses fidèles (XXIV, 51).

Constatons donc que dans le tympan de Cahors, aucune nuée (2) ne rappelle le récit des Apôtres. De plus, comme M. G. Fleury l'a remarqué, Jésus nous montre sa main droite « entièrement ouverte » : ce n'est donc pas une bénédiction. A notre avis, c'est le simple geste habituel que nous voyons répété dans un nombre infini de monuments et qui doit équivaloir à une salutation.

Mais encore Jésus tient un livre ; fait grave pour une Ascension, et qui aurait prêté à des réflexions saugrenues comme celles dont s'occupe saint Augustin dans ses lettres. Nous prétendons que ce livre est le Livre de l'Agneau, le Livre aux sept sceaux de l'Apocalypse, ou, en tout cas, le Livre de vie dont il est également fait mention dans le même récit. L'un ou l'autre est parfaitement à sa place dans la main du Fils de l'Homme, mais à cause de la raison particulière que la scène est apocalyptique.

Enfin Jésus est un peu plus grand que les assesseurs ; la différence étant peu importante nous n'insisterons pas (1).

Les *dix* anges qui entourent Jésus appartiennent, encore éminemment à la pompe céleste : ils forment un cortège de gloire contraire à l'histoire (2) et aucune légende n'est venue contrarier celle-ci. Ils n'avaient pas à aider Jésus dans son Ascension, puisqu'il est monté au Ciel « par sa propre puissance », en quoi, du reste, il a différé de la sainte Vierge. On ne saurait non plus assimiler ni les uns ni les autres aux *deux* anges qui ont apparu aux Apôtres *après* l'Ascension ; deux anges sont d'ailleurs le minimum des gardes du corps habituels de Jésus dans une infinité de scènes célestes qui n'ont rien de commun avec l'Ascension. Nous les avons ensemble trouvés dans le portail méridional de Chartres, c'est-à-dire dans une scène purement apocalyptique (3). A la vérité, les deux anges de Cahors que l'on identifie avec ceux du Nouveau Testament, et qui penchent leur corps en arrière d'une façon forcée très disgracieuse et très pénible dans une œuvre plastique, ont un geste nous paraissant très clair, car il signifie : *Ecce Agnus Dei*. C'est le geste célèbre et caractéristique de Jean-Baptiste qu'ils répètent avec les anges d'Étampes et ceux du portail *occidental* de Chartres. Quant aux quatre anges supérieurs, dans quelle position singulière, la tête en bas, ne les aurait-on pas mis pour marquer le *mouvement* de Jésus vers le Ciel, s'il s'agissait d'une Ascension ?

Nous voici maintenant en face de la Sainte Femme. Nous avouons que, en général, sur ce personnage nous n'avons pas encore pu acquérir

1. Au sujet des assesseurs, il est encore parfois une distinction à faire entre les différentes formules de composition de l'*Agnus Dei*. Nous reconnaissons des exemples très nets, pris dans l'antiquité, où tous les personnages assesseurs sont dans le Ciel, comme Jésus, et d'autres au contraire où tous les assesseurs ou partie d'entre eux sont figurés *sur la terre*, tandis que, bien entendu, Jésus est toujours dans le Ciel. Il y a aussi des cas où il est très difficile de déterminer la véritable intention de l'artiste (*Le Portail d'Etampes, Conférence de Rambouillet, op. cit.*).

2. Les *ondulations* dont nous avons parlé sont bien des nuées, mais là où elles sont placées, elles ont un symbolisme spécial et n'ont aucun caractère historique quant à l'Ascension.

1. La différence n'existe pas moins : notre devoir était de la signaler. Dans les autres portails, à Etampes, à Chartres, par exemple, la différence est énorme. A Cahors, une question technique doit être cause de l'exception : la dimension des pierres que le sculpteur paraît avoir eues à sa disposition ne lui a sans doute pas permis de dessiner un personnage de taille plus élevée.

2. Toujours en matière d'Ascension bien entendu.

3. Dans la scène apocalyptique, la présence des anges est nécessaire pour rendre fidèlement le texte (ch. V, vers. 11 et 12).

une conviction bien ferme. Pourtant, dans l'occurrence, nous croyons qu'il s'agit de l'Église ; nous expliquerons pourquoi tout à l'heure.

Il nous reste à examiner les *dix* saints et leur rôle. Constatons d'abord que, dans une scène d'Ascension, ils devraient être au nombre de *onze*. Les Écritures sont formelles sur ce point en maints endroits ; et les légendes, même au XIIIe siècle, n'ont jamais rien changé à ce dogme précis, sauf toutefois en ce qui concerne la sainte Vierge. En effet, l'Ascension eut lieu après le suicide de Judas et avant l'élection de Mathias. Le nombre dix ne correspond pour les Apôtres absolument à rien que nous sachions : le chiffre n'est pas plus symbolique qu'il n'est historique. On a donc peut-être commis une faute en identifiant toujours et sans hésitation ces dix personnages avec les Apôtres. Rien ne prouve que *tous* sont des Apôtres. Au contraire, pour notre part, nous soupçonnons fortement le dernier personnage à la gauche du spectateur, celui qui tourne le dos pour désigner Jésus avec son index, d'être Jean-Baptiste : en tout cas, il accomplit manifestement le geste significatif et traditionnel que chacun comprend, car le peuple même reconnait tout de suite le Précurseur et lui fait fête :

Agnoscunt omnes
Quia dicitur iste Johannes :
Ecce tenet populum
Demonstrans indice Christum (1).

Nous ne savons pas encore positivement quels personnages représentent les neuf autres assesseurs, en dehors de saint Pierre, et de saint Paul présumé être présent avec lui. Au reste, comme nous l'avons déjà fait remarquer, dans les scènes apocalyptiques, les assesseurs qui peuvent être choisis dans une liste infinie, ne jouent plus qu'un rôle accessoire. C'est ici que la fantaisie de l'artiste peut se livrer carrière. Les vingt-quatre vieillards musiciens, les douze Apôtres, les quatre évangélistes ou leurs symboles, en un mot, tous les saints peuvent y figurer, ayant tous également le droit d'assister au triomphe de l'Agneau, et tous méritant de partager son règne immortel, parce que leurs noms sont écrits sur son Livre de Vie (*Apoc.*, XXI, 27).

En somme, nous demandera-t-on, ces dix personnages sont-ils représentés dans le Ciel ou sur la terre ? — Pour nous, il n'y a pas le moindre doute, ils sont dans le Ciel. En effet, il ne faut pas prendre pour un vain ornement les arcades sous lesquelles ils s'abritent, qui ne seraient guère historiques dans une scène de l'Ascension, et qui auraient empêché de voir Jésus montant au Ciel. Ces arcades qui soutiennent toute une théorie de toits, de tours, de murs et de pignons ajourés de fenêtres, figurent avec tout cela la Cité de Dieu, la sainte Cité, la nouvelle Jérusalem, la Jérusalem céleste du chapitre XXI de l'Apocalypse. C'est aussi pourquoi nous soupçonnons la Sainte Femme de figurer l'Église, car il est écrit dans ce même chapitre (v. 9 et 10) : « ...Venez et je vous montrerai l'Épouse qui est la femme de l'Agneau. Il me transporta en esprit sur une grande et haute montagne, et il me montra la Sainte Cité de Jérusalem qui descendait du Ciel d'auprès de Dieu. » L'*Épouse* est le nom mystique de l'Église. Mais est-ce bien l'Église qui est représentée ? N'est-ce pas plutôt la Sainte Vierge ? A notre avis la question n'est pas encore résolue. Et, en outre, on n'ose affirmer si le personnage est supposé être sur la terre ou dans le Ciel, car justement il y a une interruption des édifices de Jérusalem. Bref, il existe là une obscurité due à plusieurs causes, et à laquelle un texte précis pourrait seul mettre un terme.

En résumé, tout l'ensemble de la composition s'oppose à l'idée d'une scène d'Ascension. Le fait que Jésus est debout au-dessus de plusieurs personnages est insuffisant pour justifier l'interprétation courante. Nous espérons qu'on voudra bien y reconnaître désormais la donnée de l'*Agnus Dei*. C'est une glorification de l'Agneau par des anges et des saints qui le louent (1), se réjouissant avec lui de la condamnation de Babylone, parce que les noces de l'Agneau sont venues et que son Epouse s'y est préparée (*Apoc.*, XIX).

* * *

1. Sentence inscrite au XIIe siècle sur le trumeau du portail principal de Vézelay, décoré d'une statue de Jean-Baptiste. — De plus nous pensons que le personnage qui fait pendant au Baptiste, à l'autre extrémité du linteau, représente Jean l'Évangéliste ?

1. Les attitudes de l'Église et des saints sont toutes plus admirables les unes que les autres. Nous attirons surtout l'attention sur la figurine dont les jambes sont croisées : l'artiste lui a donné une expression d'extase tout à fait remarquable.

Cependant nous arrivons à parler de l'hommage que les constructeurs du portail ont tenu à rendre à saint Etienne, patron de la cathédrale (1). Ceci nous donnera l'occasion de citer des textes intéressants. A vrai dire notre devoir strict nous commandait de les livrer avec notre étude sur le portail méridional de Chartres (2), puisque, dans ce monument, un cas presque exactement semblable se présentait. Notre court délai fut une tactique : qu'on veuille bien nous pardonner l'usage de tels moyens et d'avoir une fois mêlé la diplomatie à l'iconologie. Notre excuse est d'avoir voulu avant tout impressionner l'esprit de notre lecteur que, dans le portail méridional de Chartres, l'épisode de saint Étienne était accessoire, et qu'il devait être rejeté au second plan des études, au lieu d'être considéré comme le sujet principal du monument.

Mais, ce point étant bien établi, nous revenons à saint Etienne, et loin de continuer à dédaigner ses images, nous allons en tirer de nouveaux arguments en faveur de notre thèse.

De l'histoire du martyr l'artiste ne nous a décrit que le drame final en trois tableaux.

1° Le premier de ceux-ci est à la gauche du spectateur, dans le registre inférieur : Étienne, vêtu en diacre, tenant dans une main le livre distinctif, fait un discours dans l'assemblée des Juifs (*Act. Ap.*, VI et VII).

2° L'événement ne tarda pas à s'accomplir. Quand son discours allait s'achever, Etienne ne contenant plus son indignation, adressa les plus durs reproches à ses auditeurs. Ceux-ci se jugeant insultés se précipitèrent contre lui. C'est ce que nous montre le tableau supérieur qui suit le texte sacré à la lettre : « Ils entrèrent dans une rage qui leur déchirait le cœur, disent les Saintes Ecritures, et *ils grinçaient des dents contre lui.* Mais Etienne étant empli du Saint-Esprit, et levant les yeux au Ciel, *vit la gloire de Dieu, et Jésus qui était* DEBOUT *à la droite de Dieu.* » Or Etienne qui était à gauche des Juifs dans le tableau précédent, est passé à leur droite dans celui-ci. Il se tient justement tourné vers Jésus debout. Il ne lève pas les yeux au Ciel, puisque le Fils de l'Homme est au même niveau que lui; et le geste de sa main est celui d'un homme qui fait une déclaration : «... et il dit : « *Je vois les* « *cieux ouverts et le Fils de l'Homme qui est* « DEBOUT *à la droite de Dieu* » (VII, 55) (1). » Ce n'est pas tout. Dieu le Père, cité deux fois dans le Testament, est là : il est ASSIS à la place indiquée, de l'autre côté de l'Agneau, dans le tableau supérieur ; la composition est complète, strictement conforme au texte. L'artiste a seulement ajouté quelque chose : à côté de Dieu le Père se trouve une femme que nous identifions avec la sainte-Église. De sa main droite, elle désigne l'Agneau ; dans sa main gauche elle nous paraît tenir une petite boule : nous proposons de reconnaître dans cet objet une allusion au verset 17 du chapitre II de l'Apocalypse, et ce serait la pierre blanche, symbole de la bénédiction, de l'absolution.

3° La dernière phase du drame, la scène du meurtre, est à droite du spectateur, dans le tableau inférieur. Nous y voyons Etienne à genoux subissant stoïquement la lapidation. Quatre hommes lui jettent des pierres, trois devant lui, et un par derrière, dissimulé un peu parmi les entrelacs du bandeau décoratif. Le martyr lève les yeux au ciel d'où descend pour le chercher la dextre de Dieu. C'est encore une traduction du texte qui s'exprime ainsi : « Ils lapidaient Étienne ; et lui, invoquait Jésus et disait : « *Seigneur Jésus, recevez mon esprit* » (VII, 58) (2). »

*
* *

Ainsi donc nous trouvons dans cet épisode secondaire du martyre de saint Etienne la confirmation de notre interprétation apocalyptique.

Pourrait-on nier que la scène du portail méri-

1. Les images si singulièrement placées n'ont pas été encastrées après coup, car la bande d'entrelacs qui borde élégamment le tympan, contient exceptionnellement, et dans un endroit parfaitement choisi, un personnage très habilement emmêlé dans le fouillis des lignes et qui joue son rôle dans la scène du martyre de saint Etienne.

2. *Revue de l'Art chrétien*, 1907, p. 100.

1. « *Ecce video cœlos apertos, et Filium hominis stantem a dextris Dei.* »

2. Le tympan du portail du transept méridional de la cathédrale de Paris est entièrement consacré à Saint-Étienne. Six ou sept scènes de sa vie sont représentées. Son martyre s'accomplit à la partie supérieure ; Jésus apparaissant est au sommet, visible seulement à partir des genoux, et à peine plus grand que saint Étienne. Les deux anges traditionnels sont encore là, à droite et à gauche de Jésus. Dans le portail de Paris, le diacre martyr est évidemment personnage principal. — La cathédrale de Sens possède également un portail consacré à saint Étienne, son patron.

dional de Chartres soit apocalyptique ? Voilà un tableau magnifique, d'une ampleur extraordinaire, se déployant sur la baie centrale où trône Dieu le Père, et sur la baie occidentale où se tient debout le Fils de l'Homme, juste au-dessus de la tête de saint Étienne lapidé. Or, ce tableau grandiose dont l'idée symbolique ne saurait plus être contestée, n'est que la reproduction de l'image du tympan de Cahors, après un siècle de progrès. Dans les deux monuments, on a combiné, comme il était très facile de le faire, les deux visions semblables de Jean l'Évangéliste et de saint Étienne.

Persistera-t-on à croire que cette heureuse combinaison, admirablement logique, n'existe pas ? Préférera-t-on toujours errer et se perdre avec les anomalies hérétiques d'une Ascension ? Croira-t-on encore à Jésus montant au Ciel, aux anges venant le chercher, aux Apôtres stupéfaits, à la sainte Vierge présente, et à l'inexplicable confusion de deux histoires sans rapport mystique entre elles ?

Rien de tout cela n'est exact, et ce n'est pas seulement notre raisonnement qui nous le fait croire ; c'est maintenant saint Etienne lui-même qui nous l'affirme. Il nous le déclare : « Celui que je vois, c'est le Fils de l'Homme, et il ne monte pas au Ciel ; il y est déjà arrivé, car il est DEBOUT à la droite de son Père qui lui-même est dans le Ciel. Et son Père, vous le voyez comme moi, il est ASSIS à sa vraie place. »

Si cette déclaration ne suffisait pas, nous pourrions encore invoquer le témoignage d'un contemporain du portail de Cahors, d'un personnage irrécusable, de saint Bernard lui-même.

La première parole de l'abbé de Clairvaux que nous allons citer nous prouvera deux choses : 1° que le XIIe siècle avait distingué cette vision du premier martyr, qu'il en faisait cas, et, mieux encore, qu'il s'en servait pour affermir la parole dogmatique de l'Apocalypse ; 2° que le XIIe siècle établissait une différence complète entre les caractères mystiques de Jésus quand il était représenté ASSIS et quand il était DEBOUT. Voici cette parole extraite d'un sermon :

« Vous êtes en même temps, et le Seigneur des armées, et le Pasteur des brebis. Vous paissez donc votre troupeau, et vous vous reposez tout ensemble, mais ce n'est pas ici. *Car vous étiez* DEBOUT *lorsque vous regardiez du Ciel une de vos brebis, je veux dire le grand Etienne environné de loups sur la terre.* C'est pourquoi, apprenez-moi où vous paissez votre troupeau, et où vous vous reposez durant le midi, c'est-à-dire durant tout le jour (1). »

***

Ce n'est point ici le moment d'oublier que, dans une étude antérieure (2), nous avons fait intervenir le nom de saint Bernard à propos de l'œuvre de Cahors.

En effet, nous avons avancé que le rapport ne paraissait pas fortuit, qui existait entre les quelques portails du même temps où fut sculptée la même donnée iconographique de l'*Agnus Dei*. Nous avons signalé le lien vraisemblable qu'établit le voyage entrepris en 1145 dans l'Aquitaine par l'abbé de Clairvaux et Geoffroi de Lèves, évêque de Chartres et légat du pape en France, dans le but d'organiser la lutte contre des hérésies devenues inquiétantes. Les deux éminents missionnaires ont successivement traversé Poitiers, Périgueux, Cahors, Toulouse ; or, par une étrange coïncidence, dans chacune de ces villes, un *Agnus Dei* est sculpté sur une façade d'une église, quand, avant 1145 (3) Geoffroi de Lèves avait déjà fait exécuter la même donnée symbolique pour sa cathédrale de Chartres. Certes, nous ne prétendons pas que Bernard et Geoffroi ont fait construire les monuments en question ; nous considérons seulement leur influence comme possible et même probable, sinon pour tous les cas, du moins pour un ou deux, et nous visons ainsi spécialement le portail de Cahors. Nous allons donc rechercher à quel degré peut avoir atteint l'influence soupçonnée : la dissertation sera nouvelle, car nous n'avons pas encore eu l'occasion de nous expliquer à ce sujet.

C'est en étudiant le portail d'Étampes (4) que

1. S. Bernard, *Sermons sur le Cantique des cantiques*, s. XXXIII, par. 4.

2. *Le portail royal d'Etampes*. Etampes, 1906, p. 26.

3. Au sujet de cette date, on peut se reporter à l'étude de M. Albert Mayeux, *Les grands portails du XIIe siècle et les bénédictins de Tiron*. *Revue Mabillon*, août 1906 ; — voir aussi Camille Enlart, *Revue des Musées et Monuments de France*, 1906, p. 23 ; et W. Vöge, *Die Anfange des Monumentalen Stiles in Mittelalter*, Strassburg, 1894, p. 122.

4. Le portail méridional de l'église Notre-Dame, à Étampes, se trouve dans des conditions particulières. Selon nous, il aurait été le

notre attention fut attirée sur saint Bernard. Sans doute, on est surpris, et l'on nous trouve audacieux de mêler l'abbé de Clairvaux à des ouvrages de construction purement artistiques. N'attache-t-on pas une importance trop exclusive à sa diatribe de l'*Apologie*, écrite en 1126 (1), et qui ne concernait d'ailleurs que les cloîtres et les églises conventuelles, laissant très distinctement à part les cathédrales et les monuments paroissiaux ? Et par la suite, quelle fut l'opinion de saint Bernard ? Car il a eu une opinion, il n'y a pas le moindre doute là-dessus : n'ayant jamais pu rester indifférent sur une question religieuse (2), il a été pour ou contre l'ornementation des portails, et il a eu des préférences pour tel ou tel sujet d'ornementation.

Pendant sa vie entière, l'actif abbé de Clairvaux a parcouru, en long et en large, toute la Chrétienté occidentale. Aurait-il donc fait cela comme un aveugle, sans voir aucune des images qui ornaient les églises ? A lui, le grand consultant du siècle, on n'aurait pas demandé avis sur les œuvres à exécuter ? Pour supposer choses pareilles, il faudrait bien mal connaître le caractère de saint Bernard, l'homme le plus pensant et le plus agissant qu'on puisse imaginer, le propagateur de toutes les vérités chrétiennes, le défenseur de tous les dogmes attaqués, celui qui s'imposait, dans toutes les questions et sans s'inquiéter s'il déplaisait aux intéressés, avec l'énergie d'un homme de foi que pousse violemment sa conscience.

premier portail exécuté suivant le mode architectural devenu classique avec arc brisé et statues ornant les pieds-droits. En outre, il aurait été, croyons-nous, le premier portail français orné d'une image de l'*Agnus Dei* : il serait donc ainsi un portail-type tant au point de vue architectonique qu'au point de vue iconographique. (*Le portail royal d'Étampes*, op. cit.). C'est par l'iconographie que nous rattachons le portail de Cahors à celui d'Étampes : la formule de Cahors a pris son origine dans celle d'Étampes, née vers 1131. Nous donnons toujours cette date que nous avons fondée sur maintes circonstances favorables. Toutefois, nous reculerions volontiers la mise en train de plusieurs années, même de huit ou dix ans. Mais nos doutes ne sauraient s'étendre dans le sens contraire, vers un rajeunissement ; et la date de 1135 est pour nous l'extrême limite à envisager quant à la construction du portail d'Étampes.

1. En 1126, la grande sculpture monumentale *ne nous paraît pas* avoir existé en France, ou bien elle en était encore à ses tout premiers débuts. Bernard eût pu connaître la grande composition décorative en Italie, mais il ne s'y rendit pour la première fois qu'en 1133. Sa critique ne pouvait donc avoir à ce moment-là qu'une portée tout à fait restreinte.

2. « Les affaires de Dieu sont les miennes, rien de ce qui le regarde ne m'est étranger. » (Lettre de S. Bernard au cardinal Haimeric.)

Or, sur l'opinion de saint Bernard quant aux sujets de décoration pour les portails, nous avons trouvé une indication (1) assez précise dans ses écrits. Déjà l'on sait que le but du Christianisme est la Rédemption : saint Bernard n'en perdait jamais de vue la doctrine, et l'on peut constater que toute sa pensée, toutes ses paroles sont pénétrées de la grande mission que Jésus vint accomplir sur la terre. Or l'*Agnus Dei* est le symbole de la Rédemption. Ce sujet devait donc presque fatalement être cher à saint Bernard (2), qui, en outre, disait : « Il faut persuader la foi et non pas l'imposer avec violence (3). » Cette pensée de douceur s'accorde mieux avec l'image de Jésus-victime tel que saint Etienne le vit, c'est-à-dire DEBOUT, qu'avec celle de Jésus juge, c'est-à-dire ASSIS. C'est justement la distinction que saint Bernard fit un jour lui-même, et nous croyons que l'on peut attacher une certaine importance à sa déclaration.

Saint Bernard, dans un sermon (4), montre comment l'homme plein d'amour pour la chair de Jésus-Christ, aime à se représenter son image sacrée. Finalement (5), il recommande de se le figurer comme *homme*, c'est-à-dire avec son caractère de *Fils de l'homme* qui est le caractère de l'*Agnus Dei*, de préférence à lui dans tout son appareil de gloire, à cause de la difficulté où nous sommes par notre imperfection de le voir ainsi.

« Plût à Dieu, dit-il,... que je pusse, dans un profond repos, contempler les grandeurs de l'Epoux. Maintenant donc, et je ne le saurais dire sans répandre des larmes, puisqu'il ne m'est pas permis, je ne dis pas de contempler, mais même de chercher à voir le *Roi* ASSIS *dans sa gloire, sur les Chérubins, sur un trône* magnifique et grandiose, où, *égal à son Père*, il a été engendré dans la splendeur de ses saints, avant l'étoile du matin, et *où les anges désirent toujours le voir*, Dieu dans Dieu ; *ce qui me reste, c'est de le proposer*, à des hommes *comme homme, et selon cette*

1. Il se peut qu'il y en ait d'autres. Nous en donnons une qui nous a frappé par hasard.

2. Une crosse des abbés de Clairvaux, ouvrage du XIIe siècle, renferme l'agneau figuratif comme seul ornement symbolique. (*Musée de Cluny*).

3. *Sermons sur le Cantique des Cantiques*, s. LXVI, 12.

4. *Ibid.*, s. XX, 7.

5. *Ibid.*, s. XXII, 3.

forme en laquelle ayant voulu se faire connaître par un excès de bonté et d'amour, il s'est abaissé au dessous des anges et a mis son tabernacle dans le Soleil (Psalm. 18), sortant comme un époux de sa chambre nuptiale. *Je le représente plutôt dans sa douceur que dans son élévation, et dans son onction plutôt que dans sa grandeur*, et enfin *tel que le Saint Esprit l'a sacré et envoyé pour annoncer d'heureuses nouvelles à ceux qui sont dans la misère, guérir ceux qui ont le cœur percé de regret, prêcher le pardon aux captifs, la délivrance aux prisonniers, et l'année où le Seigneur doit faire éclater sa miséricorde* (1). »

En résumé, il n'apparaît pas que saint Bernard ait jamais été opposé à l'ornementation des façades des cathédrales (2), et il se montre convaincu de la supériorité de l'*Agnus Dei* en matière de propagande. Après cela, même s'il n'inventa pas l'idée d'employer cette formule iconographique, on peut deviner qu'il a déployé tout son zèle pour la faire adopter. En tout cas, son sentiment fut vite partagé par « le très fidèle et très prudent serviteur de Dieu », son ami Geoffroi de Lèves, puisque cet évêque fit sculpter de bonne heure l'*Agnus Dei* que nous voyons encore aujourd'hui au portail occidental de la cathédrale de Chartres (baie de gauche, sous le clocher neuf). Et le symbole fut successivement accepté pour la cathédrale du Mans, Saint-Ayoul de Provins, et Saint-Loup de Naud, où nous trouvons un agneau figuratif dans des portails tous construits à quelques années d'intervalle, c'est-à-dire presque au même moment.

Voilà donc les dispositions que nous supposons avec quelques preuves avoir existé chez l'abbé de Clairvaux et l'évêque de Chartres quand tous deux partirent en mission de propagande contre les hérésies, en l'année 1145. Sur les lieux, ils rencontrèrent le légat Henri et l'évêque d'Agen ; à Toulouse, ils logèrent chez les chanoines de Saint-Sernin (1). Sur leur séjour à Cahors et à Périgueux, on ne sait pas grand chose (2). Ils s'efforcèrent de remplir le mieux possible le but de leur voyage qui était de faire rentrer dans l'orthodoxie toute une population aux croyances fugaces.

C'est le côté historique connu de la question. Nous allons maintenant passer en revue les ressemblances au moins curieuses qui existent entre le portail de Cahors et celui de la cathédrale de Chartres que venait de construire Geoffroi de Lèves. Ces similitudes ont trait à la composition architectonique ou décorative ou symbolique.

1° L'arc de la porte est brisé à peu près dans les proportions des portails d'Étampes et de Chartres (3).

2° Les colonnettes et arcatures qui couronnent le registre inférieur sont inspirées de celles de la porte centrale de Chartres (4). On constate seulement qu'elles sont en progrès. Les tores à la base des colonnettes sont beaucoup plus aplatis ; par un relèvement de la ligne des arcatures, le principe de celles-ci s'est transformé ; enfin au-dessus des simples arcatures courent les murs et les toits de la Jérusalem céleste. Par ce détail, le tympan de Cahors se rapproche de celui de la porte Sainte-Anne, à Notre-Dame de Paris, mais il nous paraît quand même d'un style moins avancé : c'est un style intermédiaire entre Chartres et Paris (5).

1. Les sermons sur le *Cantique des Cantiques* sont au nombre de 86. D'après une étude faite par l'abbé Vacandard (*Vie de S. Bernard*, Paris, 1895, t. I, p. 471, et 493, note 3), les 23 premiers sermons ont été prêchés entre 1135 et 1136. Ensuite, il y eut des interruptions longues et fréquentes, si bien que le sermon LXXX a été prononcé postérieurement à 1148 et avant 1153, date de la mort de l'abbé de Clairvaux. Il s'ensuit que le dernier extrait cité par nous (« Piût à Dieu », etc.), est de 1136 environ, quand le portail d'Étampes était déjà terminé depuis quelque temps. Quant à la phrase où est mentionné saint Étienne, elle a été prononcée vers 1140, très probablement encore avant la construction du portail de Cahors.

2. Nous croyons que s'il avait eu pareil sentiment, il l'eût exprimé avec fracas ; et ses fidèles ou ses ennemis nous eussent transmis les échos de ses « aboiements ». Au contraire, en 1135, accidentellement, en cherchant une comparaison, saint Bernard a dit : « La peinture et l'écriture sont des arts dignes de louange, et cependant on ne loue ni la plume ni le pinceau... » (*Serm. sur le Cant. des Cant.*, XIII, 6). Il est clair qu'il eût aussi bien dit : « La sculpture et l'écriture... etc. » Bernard n'avait donc pas de parti pris contre l'art et ses manifestations raisonnables, à plus forte raison quand celles-ci furent devenues utiles, voire même nécessaires dans un but de propagande (Voir notre étude, *Le Portail royal d'Étampes*, p. 8 et 9).

1. Gaufrid, *ep.*, ap. Migne, t. CLXXXV, n° 7 ; — Cf. Vacandard, *op. cit.*, t. II, p. 226.

2. Vacandard, *op. cit.*, t. II, p. 225.

3. On commence à admettre assez généralement que la brisure de l'arc d'un portail ne prouve nullement que ce portail a été construit après 1150. En outre, s'il est assez extraordinaire de trouver une porte à arc brisé dans le Midi, vers 1150, le cas s'explique très bien pour celle de Cahors si l'on consent à admettre que Geoffroi et Bernard aient donné des avis pour sa construction.

4. Il s'agit ici uniquement du portail occidental de la cathédrale de Chartres, œuvre du XIIe siècle.

5. Les arcatures étaient déjà fort utilisées pour la décoration des sarcophages à l'époque gallo-romaine. Néanmoins nous retrouvons

3° La tunique du Christ est drapée et attachée de la même façon que dans l'image de l'*Agnus Dei* du portail occidental de Chartres (baie de gauche). La ressemblance est surtout notable à la ceinture.

4° Un des assesseurs a les jambes croisées selon une mode répandue un peu dans le portail de Chartres et plus encore à Saint-Denis. Si nous ne pouvons avoir l'air d'ignorer ce fait, nous ne prétendons pas en user comme argument, car on retrouve le même mouvement répété partout dans le Midi et notamment à Toulouse. Exactement dans le même cas se trouve le bonnet juif (1) d'un des auditeurs de saint Étienne.

4° Les quatre anges si extraordinaires avec leur tête en bas, se retrouvent à Chartres dans le portail de l'*Agnus Dei*. Ils sont seulement placés au-dessus du Christ au lieu d'être au dessous. Nous ne parlons pas des deux anges aux gestes traditionnels parce qu'ils ne sont pas particuliers à Étampes, à Chartres et à Cahors.

5° Enfin les assesseurs sont au nombre de *dix* exactement comme à Chartres ; nous ne les trouvons guère en pareil nombre que dans ces deux villes et à Meillers, où un *Agnus Dei* se trouve également représenté (2).

En résumé, voici l'opinion que nous croyons devoir adopter sur le portail de Cahors à la fin de notre étude.

La construction de ce portail ne nous paraît pas aussi rapprochée de la fin du XIIe siècle qu'on l'a dit. Nous ne voyons pas au contraire une seule impossibilité sérieuse à ce que ce monument ait été érigé vers 1150, soit peu après la visite de Geoffroi de Lèves et de Bernard de Clairvaux. Les différences qui existent entre les deux œuvres ne sont pas un sérieux empêchement. A l'époque romane, la diversité est un principe : on ne copie pas servilement. En outre, le progrès a marqué sa griffe sur l'œuvre nouvelle ; la dissemblance de nature et de dimension des matériaux employés a forcé de changer la composition, et, ce fait mis à part, donne à l'œuvre un aspect différent ; enfin combien d'autres circonstances touchant aux ressources et à l'architecture n'ont-elles pas pu intervenir ? Tout cela n'empêche pas d'entrevoir la possibilité de l'influence plus ou moins grande de l'abbé de Clairvaux et de l'évêque de Chartres pour le choix du sujet et l'élaboration de l'œuvre.

En tout cas, notre idée est bien nette quant au sujet. Aujourd'hui, le doute n'est plus possible. Il faut croire saint Bernard, Jean l'Évangéliste, et le premier martyr Étienne. En face du tympan de Cahors, nous pouvons nous écrier avec Jean-Baptiste : « ECCE AGNUS DEI ! »

L. Eug. LEFÈVRE (d'Étampes).

dans les arcatures de Cahors comme une vue en perspective des dais des grandes statues d'Étampes et de Chartres, lesquels dais avaient d'ailleurs exactement la même signification symbolique.

1. A propos des bonnets voici un renseignement trouvé dans le Rational de Guillaume Durand et que nous croyons tout à fait nouveau pour les iconographes de notre temps. Ce bonnet, dit l'évêque de Mende, est la *tiare* que les Hébreux nomment *namphrie*, et que nous appelons *bandelette* ou mitre, laquelle diffère de la tiare pontificale, et qui représente en quelque sorte la forme d'un casque rond. (*Rational*, traduct. Ch. Barthélemy, Paris, 1854, t. I, p. 286).

2. Meillers, canton de Souvigny, Allier. Les dix assesseurs sont dans des niches, à droite et à gauche de Jésus DEBOUT dans une gloire.

Les sanctuaires de Saint-Menas et les fouilles de Karm-Abu-Mina en Egypte.

LA découverte des sanctuaires de Saint-Menas et de la ville qui avait surgi tout autour (voir *Revue de l'Art chrétien*, 1906, pp. 397 et suiv.) se présente de plus en plus comme un des événements archéologiques les plus notables de notre époque.

MM. Kaufmann et Falls poursuivent leurs fouilles avec une ardeur persévérante et le succès continue à les servir. Le premier des deux explorateurs a fait paraître récemment un rapport sur les travaux exécutés de juin à novembre 1906. (*Zweiter Bericht über die Ausgrabung der Menas-Heiligtümer in der Mareotiswüste*, Le Caire, Boehme et Anderer, 1907. Gr. in-8, 128 pages et 58 figures et plans dans le texte.) Il promet pour juin 1907 un nouveau rapport avec carte, plan d'ensemble, étude ethnographique et historique sur la cité de Saint-Menas.

Les fouilles, généreusement subsidiées par la ville de Francfort-sur-le-Mein et par divers personnages éclairés, se poursuivent d'après des méthodes rigoureusement scientifiques: non plus, comme il arrive encore fréquemment en Orient,

dans le but d'enrichir quelque musée par les trouvailles, mais pour l'étude et la conservation de la ville en ruine elle-même et de ses monuments. Pour peu que le gouvernement égyptien ou la riche ville d'Alexandrie, voisine de Saint-Menas, veuille prendre certaines mesures de protection, il y aura là désormais comme champ d'étude permanent, les ruines déblayées d'une ville chrétienne, antérieure aux invasions arabes. Jusque dans ces dernières années, disait M. Strzygowski, les monuments de l'antiquité païenne ont presque seuls attiré l'attention. Les fouilles de Kaum-Abu-Mina montrent une fois de plus que la situation tend à se modifier et que les monuments chrétiens, c'est-à-dire les monuments qui nous intéressent de plus près, ne sont plus dédaigneusement négligés.

Les travaux de l'été dernier ont complètement dégagé le groupe imposant des deux sanctuaires centrals et de leurs annexes. M. Falls en a pu relever un plan d'ensemble assez détaillé. D'après celui-ci la basilique d'Arcadius ne paraît pas avoir possédé une coupole, comme on l'avait cru d'abord.

Elle s'ouvre au Sud sur un atrium dont le plan est malaisé à reconstituer, à l'Ouest sur la basilique de Saint-Menas et sur une entrée de la crypte du saint. Celle-ci, large ouverte par dessus, dans l'avant de la grande nef de la basilique du saint, a été déblayée avec soin. Elle était richement décorée de marbres et de stucs. Accessible du côté Nord par de larges escaliers et par un cryptoportique, elle renfermait, outre la célèbre image en marbre, fixée sur la paroi du fond, une châsse en bois. Telle est du moins la présomption que justifient des débris retrouvés et l'usage des églises coptes.

Vers son extrémité occidentale le sanctuaire de Saint-Menas est traversé dans sa largeur par un important canal souterrain. Sans nul doute c'était la source miraculeuse. Divers indices, tels la présence de nombreuses ampoules, le voisinage du *graffito* qui mentionne la vertu de l'eau sainte, permettent cette conclusion.

Le baptistère monumental situé à l'Ouest des églises, est indépendant des constructions basilicales ou monastiques, fait exceptionnel en Égypte et dans l'Afrique romaine. On y voit au milieu une piscine circulaire de 1,55 m. de profondeur, munie de deux descentes de quatre marches disposées dans un même axe. Une piscine plus petite existe dans une des annexes du baptistère et servait sans doute au baptême des enfants.

Au Nord des basiliques sont situés des hospices et des monastères aux proportions colossales, dans lesquels les explorateurs ont pratiqué des tranchées et commencé les fouilles. On y trouve des citernes considérables qui étaient alimentées à la fois par l'eau souterraine et par l'eau de pluie. On y voit aussi des bains et près de ceux-ci des dépôts d'eulogies. Parmi les types nouveaux qui y furent découverts il s'en trouve avec l'inscription

Φ
Z ω H,
Σ

dont nous avons mentionné la présence sur une boîte du *Sancta Sanctorum* (*Revue de l'Art chrétien*, 1906, p. 419 et 1907, p. 201.)

L'ensemble des constructions monastiques et hospitalières (les basiliques y comprises) occupe quarante mille mètres carrés, soit près du double des grands monastères du château de Siméon dans la Syrie centrale et de Tébessa en Algérie. On y trouve quelques inscriptions qui remontent au Ve ou au commencement du VIe siècle. Ces constructions subirent des remaniements à une époque où les sanctuaires étaient déjà abandonnés. Aussi conserve-t-on l'espoir d'y retrouver des débris sculptés, retirés des basiliques.

Une salle, destinée sans doute à la réception des hôtes, a déjà été déblayée. Mais il reste à mettre au jour les locaux utilisés pour la vie commune et pour les services, quelques sanctuaires, tels l'église de Sainte-Thècle, et le cimetière des moines. En effet les monastères fortifiés possédaient un cimetière réservé aux moines. Or, les monastères de Saint-Menas, de même que les sanctuaires, étaient protégés par des fortifications.

A présent déjà quatre cimetières ont été retrouvés aux extrémités de la ville. Les travaux de déblaiement sont très avancés dans celui du Nord qui appartient en partie à l'époque arabe, en partie au Ve et au VIe siècle. La basilique à trois nefs, avec abside semi-circulaire, *prothesis*

et *diaconicum*, englobés dans le pourtour de la construction, suivant le plan syrien, est complètement mise à jour. L'atrium, rare en Orient, se retrouve ici à l'Ouest de la basilique. Sa présence s'explique sans doute par les chambres funéraires qui le flanquent de deux côtés. Au Nord et au Sud l'église est, elle aussi, bordée de constructions: sans doute les appartements des prêtres, un baptistère dont on retrouve la vasque, etc.

Le cimetière du Sud est occupé, exclusivement paraît-il, par des chambres souterraines servant de sépultures familiales. C'est une disposition qu'on retrouve à Jérusalem. Des escaliers de 3 à 15 degrés permettent l'accès des chambres. Les adultes y étaient ensevelis sans être placés dans des sarcophages, les enfants étaient déposés dans des demi-amphores.

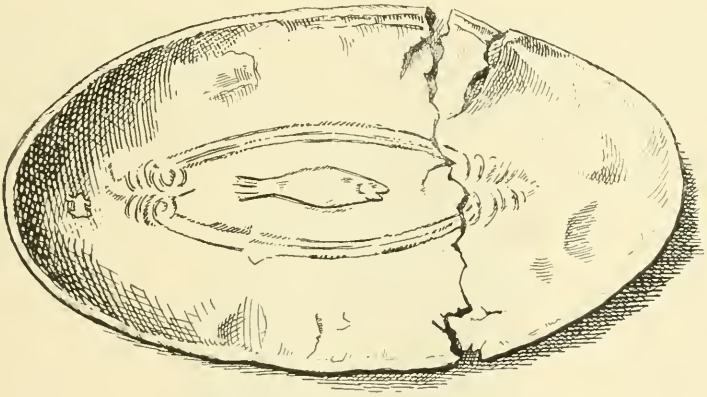
R. M.

Plat en Cuivre — Chandelier.

UN de nos amis habitant l'Est de la France, me communique deux objets anciens, curieux tous deux. J'ai obtenu de lui la permission de les présenter aux lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien.*

Les dessins qui accompagnent ces lignes, aideront beaucoup à les faire apprécier.

N° 1. — Plat ovale en cuivre argenté, brisé en deux morceaux. A première impression ce plat peut paraître d'une époque assez rapprochée de nous, du XVIe siècle par exemple. Son ornementation un peu gauche et sa forme amènent à cette idée, comme aussi la mollesse de sa gravure.



o 232

Plat en cuivre argenté.

Ce plat porte en son centre gravé en creux un poisson, le poisson, ce symbole adopté par les premiers chrétiens ; et le petit plat devient alors un monument non seulement intéressant mais vénérable, au moins par son âge. Car ce plat est antique à n'en pas douter et du IIe ou IIIe siècle.

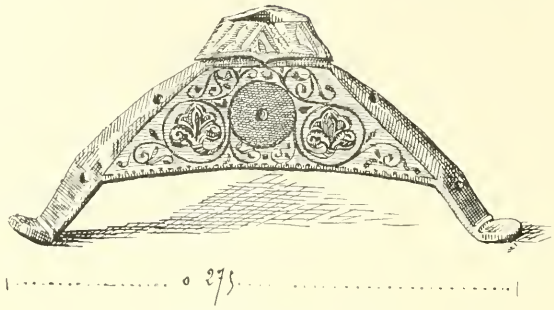
Il est antique et en voici les *raisons :* 1° Il a été trouvé dans la vase d'une rivière, sous un pont à proximité de l'ancienne Solimaniaca, au passage d'une voie romaine. 2° Un plat, exactement semblable à celui dont je parle, a été trouvé à Grand, dans un puits romain, avec toutes sortes de débris d'objets romains ou gallo-romains.

Ce plat de Grand avait les mêmes dimensions que celui, ici reproduit ; il était également en cuivre plaqué d'argent. Un dessin gravé ornait

le fond. Le poisson était gravé au centre, mais, en outre, deux oreilles existaient aux extrémités, « du moins je crois m'en souvenir », « c'était, me dit mon ami de l'Est, il y a 20 ou 23 ans ».

Je ne sais où est passé aujourd'hui ce petit plat de Grand.

Notre petit plat est donc antique, et il n'était pas une exception : faut-il y voir un monument



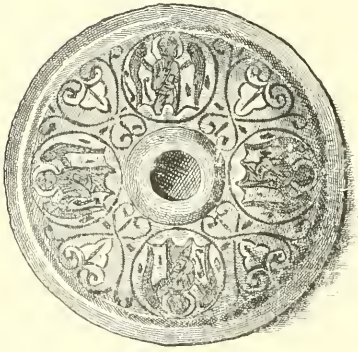
Chandelier du XIIIe siècle. — Socle.

chrétien, comme le poisson le pourrait faire croire? Je penche pour l'affirmative sans pouvoir rien dire de plus.

C'est au titre de chrétien qu'il paraît dans cette revue.

Peut-être un lecteur voudra-t-il bien contribuer à faire avancer la question ; je le remercie d'avance de sa peine.

L'autre objet, n° 2 — est un chandelier, ou plutôt les restes d'un chandelier, du XIIIe siècle



Chandelier du XIIIe siècle. — Bobèche.

en tout trois morceaux. *a)* La bobèche, *b)* une pièce triangulaire s'ajustant sur le socle, *c)* le socle lui-même.

Quand mon ami l'acquit c'était bien un chandelier composé de tous ces morceaux, mais un chandelier remanié vers 1810. — La tige était unie, en cuivre; étant moderne, elle a été écartée ; seules les parties anciennes ont de l'intérêt. La décoration de la bobèche et du socle est formée par des anges, dans des cercles. (Voir figures).

Ce sont des motifs couramment usités à cette époque.

L'émail est d'une belle qualité ; les dessins, rinceaux et angelots, apparaissent en cuivre sur le fond de l'émail.

L'émail qui sert de fond aux angelots de la bobèche, est d'un ton verdâtre rare dans la région de Paris. Le grand socle est entièrement émaillé bleu, d'un ton que l'on rencontre ordinairement.

Quant au petit appendice triangulaire qui reliait le socle à la tige, il ne porte plus aucune trace d'émail. — Voilà donc les restes d'un chandelier du XIIIe s.; il en reste beaucoup de cette belle époque et la publication de celui-ci ne s'imposait pas, s'il n'avait eu une particularité: sa taille.

Il était en effet très grand, la cote qui accompagne le dessin permet de le constater.

Encore ce socle ne nous parvient-il que défiguré.

Des trous font regretter des pièces absentes, lézards, ou chimères, aux angles ; des cabochons ou des bossettes dans les parties planes ; ce chandelier devait être un véritable joyau de grande importance décorative. On ne peut que regretter ce qu'il était.

Ce qui reste est encore très beau, et d'une belle qualité de travail.

J. C.

Correspondance.

Italie.

Rome, juin 1907.

QUAND on visitait le Palatin on était frappé de l'aspect si caractéristique de la Villa Mills, qu'ombrageaient de grands cyprès semblant porter le deuil d'une civilisation disparue. Le soir au coucher du soleil, cette villa, située à l'angle Sud-Ouest de la colline historique, prenait un aspect encore plus mélancolique, qu'augmentaient les croassements de nuées de corbeaux qui avaient élu domicile dans les arbres qui l'entouraient. Une gravure de Bossi (Calcografia reale) rend bien cette impression. Or cette villa va tomber sous le pic des démolisseurs pour rendre à la lumière la partie la plus importante du palais d'Auguste qu'elle cachait sous ses voûtes.

Les origines de cette villa remontent au milieu du XVIe siècle. Les Mattei, ducs de Giove, construisirent une maison de campagne sur les ruines du palais impérial, et comblant les pans de mur à moitié démantelés, l'entourèrent d'un jardin, seule chose vivante au milieu de ces ruines. Au bas de la villa, il y avait un portique soutenu par quatre colonnes de granit gris et une grande salle qui furent peintes à fresque par Raffaellino del Colle, élève de Raphaël. Ces fresques furent gravées par Marc Antonio, Marco di Ravenna et autres. Elles représentaient des sujets païens, et eurent beaucoup à souffrir de l'abandon dans lequel fut laissée la villa, restaurée après 1824 par Pietro Camuccini ; elles furent ensuite séparées du mur et vendues à divers amateurs.

Au milieu du XVIIe siècle, en faisant des fouilles dans la villa, on tomba sur une salle toute tendue de draperies d'or qui se réduisirent en poussière au contact de l'air, puis sur une autre qui était couverte de fines lames d'argent avec des traces de ciselure et que le propriétaire, ignorant la valeur de sa trouvaille, vendit pour du vieux fer. Je ne parle pas des statues, colonnes et autres marbres précieux que l'on recueillit à cette occasion. En 1689 les Mattei ayant vendu cette villa aux marquis Spada, elle prit leur nom. Vers 1777 elle devint la propriété d'un prêtre français, l'abbé Rancoureil, qui l'avait achetée pour y faire des fouilles, et ayant découvert en effet quelques salles du palais impérial d'Auguste, construisit un escalier pour les visiter. En 1785 la villa passe entre les mains d'un agent de la cour de Vienne à Rome nommé Brunati, puis aux Colocci de Jesi qui la gardèrent jusqu'en 1818. A cette époque elle fut achetée à compte et demi par les anglais William Gell et Mills. Le premier ayant peu après cédé sa part au second, la villa prit le nom de son nouveau propriétaire sous lequel elle eut un regain de célébrité. Mills fit faire d'importants travaux de consolidation des fresques du portique (en 1824) et ouvrit largement aux visiteurs tant la villa que les ruines qu'elle recouvrait.

En 1856 les religieuses visitandines, qui habitaient à Rome via dell'Umiltà, quittèrent cette demeure, et ayant acheté pour 150,000 francs la Villa Mills, s'y établirent. Supprimées en 1873 par le gouvernement italien qui appliquait aux maisons religieuses de Rome les lois de suppression en vigueur dans le royaume depuis 1866, la maison passait virtuellement dans les mains du gouvernement. Celui-ci cependant y laissa les religieuses jusqu'à ce que, par voie d'extinction, elles ne furent plus que six. Cette date étant arrivée l'année dernière, les visitandines durent abandonner leur poétique et mélancolique refuge et aller ailleurs.

Les archéologues attendaient depuis longtemps ce moment. De même qu'ils avaient poussé tant qu'ils avaient pu à la démolition de Sainte-Marie Libératrice au Forum, pour retrouver ce qu'il y avait dessous (et ils y ont retrouvé *Sancta Maria Antiqua*, l'ancienne basilique des Papes pendant les VIIe et VIIIe siècles), de même ils espèrent rendre au jour ce qui restait encore à explorer de l'ancien palais d'Auguste. Les premières recherches ont abouti à des résultats que l'on ne soupçonnait pas pour l'histoire de Rome, et ont fait rapprocher la fondation de la *Roma quadrata* au IVe ou Ve siècle avant Notre-Seigneur.

Laissant le profane pour ne parler que de l'art chrétien, on a rendu au jour les restes de l'ancien oratoire impérial appelé Saint-Césaire *in palatio.*

Mais, dira-t-on, cette église n'était point à découvrir ; c'est une diaconie qui existe près des Thermes de Caracalla. Cette remarque provient cependant d'une équivoque. On sait qu'au IVe siècle l'empereur Valentinien transporta de Terracine à Rome le corps de saint Césaire, martyr de cette ville, et le plaça dans un *cubiculum* du palais impérial. A noter que ce martyr était mort le 21 avril, jour anniversaire de la fondation de Rome et auquel on célébrait les fêtes fameuses appelées *Paliliæ.* Ce *cubiculum*, changé par l'addition d'une petite abside en oratoire, fut la chapelle privée des empereurs chrétiens. Quand on élisait un empereur à Byzance, on exposait son image à Saint-Césaire, ce que l'on fit notamment pour celles de l'empereur Phocas et de sa femme Léoncie. S. Sergius Ier y fut élu en 687. Au temps de Grégoire IV cet oratoire avait vu se fonder à ses côtés un monastère de moines grecs dont on a une mention très explicite en 828. C'est encore dans cette même église que fut élu Eugène III (1145) « *apud monasterium sancti Cesarii* », dit l'historien Boson. (Lib. Pont., ed. Duchesne II, 386.) Mais à partir de cette époque l'histoire s'obscurcit, le monastère exista jusqu'au XIIIe siècle, puis le silence se fait si complet que lorsque les auteurs du XVIe siècle parlent de l'église de Saint-Césaire, ils font uniquement allusion à celle qu'ils connaissaient aux Thermes de Caracalla. Ils lui appliquent tout ce que l'histoire nous apprenait de Saint-Césaire *in palatio*, et lui donnent même le nom caractéristique qui désignait cet oratoire. Mgr Duchesne avait cependant nettement indiqué la confusion, et les fouilles ont permis de retrouver maintenant le *cubiculum* qui formait le corps de l'oratoire et la petite abside qu'on lui avait ajoutée par derrière. On a retrouvé aussi des fresques qui décoraient la chapelle et une chambre contiguë, probablement une salle de l'ancien monastère grec. Mais la découverte est encore trop récente pour que l'on ait d'autres nouvelles.

D'ailleurs le gouvernement vient de constituer comme une sorte de monopole artistique. Il vient de paraître au 1er janvier de cette année à Rome un « *Bollettino d'arte del Ministero della P. Istruzione. Notizie dei musei, delle Gallerie e dei monumenti.* » Chaque livraison se compose d'une quarantaine de pages in-4° avec des illustrations, soit dans le texte, soit hors texte. La revue mensuelle coûte 25 francs pour l'Italie, mais ce qu'il y a d'important est ce qui suit. Une lettre du ministre, imprimée avec le premier fascicule, défend aux Directeurs des instituts publics d'art et à leurs fonctionnaires de fournir aux étrangers des nouvelles des découvertes, ou des reproductions des objets mis au jour, restaurations, etc. « avant qu'elles aient paru dans le *Nuovo Bollettino.* » C'est bel et bien du monopole en faveur de l'organe en question, et l'observation de ce règlement légèrement draconien gênera considérablement la diffusion des nouvelles d'art, en constituant pour leur diffusion ce qui ne s'était encore fait en Italie que pour le sel et le tabac.

Le trésor du *Sancta Sanctorum*, qui est maintenant au Vatican, a donné lieu à une double publication ; celle du R. P. Grisar et celle de M. Lauer. Le savant Jésuite allait lentement dans son travail, et M. Lauer partant un an après lui, et publiant avant lui son étude avec de splendides illustrations a renversé le vers de la fable.

« Rien ne sert de courir, il faut partir à point. »

Et c'est ce dont le R. Père ne peut point se consoler. Mais je ne veux point parler de ce trésor qui mérite toute une étude, et où du reste, après les deux susdites publications il n'y a rien à glaner. Je donnerai toutefois un petit détail que je crois inédit. Les reliques étaient enveloppées dans des fragments de parchemin. Ceux qui ont fait ce travail avaient pris les premières feuilles déjà écrites qui leur étaient tombées sous la main, car ils estimaient que le parchemin vierge pouvait être mieux utilisé. Ils ont donc écrit le *pitacium*, c'est-à-dire le nom du saint dont ils enveloppaient la relique, sur le parchemin sans s'inquiéter de ce qui y était déjà. Quand le P. Erhlé a eu communication de ces feuillets, il les a déroulés et y a trouvé des fragments de l'histoire de Rome de Tite-Live. Les fragments n'étaient pas inédits, mais les feuillets appartenaient à un manuscrit qui datait du IVe

siècle. Inutile de dire que les feuillets ont été mis à la Bibliothèque Vaticane et que le savant custode de ces trésors s'est empressé de les faire photographier.

On conserve dans le *Sancta Sanctorum* une image très vénérée du Sauveur que l'on appelle *achérotypè*, non faite de la main des hommes. On a pu la voir au jubilé de 1900, époque où elle fut solennellement portée à Saint-Jean de Latran et exposée pendant une dizaine de jours à la vue du public. Le Chapitre de cette basilique en fit à cette occasion des photographies très bien réussies, et fort importantes pour l'histoire de l'art. On sait en effet qu'on ne voit de l'image que la tête du Sauveur, tout le reste étant couvert par des plaques d'argent finement ciselées. On disait de plus que l'image que l'on voyait n'était qu'une copie faite sous Innocent III de la véritable image existant par dessous et qu'elle cachait. Une vérification semblait nécessaire, et elle a eu lieu le 21 janvier 1907 sous la surveillance et le contrôle du docte archéologue qu'est Mgr Wilpert. Il enleva d'abord les plaques d'argent qui recouvrent l'image, puis le tissu sur lequel on avait reproduit la peinture, et voici comment il analyse lui-même ses impressions et ses études. « Ma première impression fut une désillusion complète. Je ne parvenais même pas à distinguer de vagues traits de l'image antique. Mais le jour suivant, ayant lavé le bois avec de l'eau acidulée, j'aperçus les contours de l'image et j'y entrevis une véritable œuvre d'art. Le Sauveur avait été représenté assis sur un trône royal orné de pierres précieuses. Une main fait le geste qui accompagne un discours ; l'autre s'appuye sur un bras du trône. La tête est presque complètement effacée, le nimbe doré, au contraire, qui l'entoure, est dans un état parfait de conservation. Tout autour se devine une inscription. A en juger par les jambages qui subsistent, elle devait comporter quatre lettres à gauche de la tête ; à droite se lit clairement un L qui devait terminer un mot, et la place où se trouve cette lettre permet de dire que, de ce côté aussi l'inscription se formait de quatre lettres. » Mgr Wilpert est amené à y lire le mot *Emmanuel*, Dieu est avec nous.

La tradition dit que cette image est achérotype, elle ajoutait aussi qu'elle était venue portée de l'Orient par les anges, suivant une légende assez commune pour toutes les images de ce genre que l'on vénère dans l'Italie. Bien entendu, il n'y a dans l'histoire aucune trace de ce transport miraculeux, et l'imagination a pu se donner d'autant plus librement carrière qu'elle n'était gênée par aucun document historique. L'examen qu'a fait Mgr Wilpert semblerait exclure que l'image primitive soit d'origine orientale, car la peinture ne se trouve pas sur bois de cèdre ou d'olivier, mais sur du noyer, bois occidental par excellence. Son époque peut être assignée entre 450 et 550. On ne peut pas la faire remonter plus haut que 450, car c'est à cette époque seulement que l'on commence à inscrire dans le nimbe une petite croix au-dessus de la tête du Sauveur pour en attester la divinité. Par contre, on ne peut descendre au dessous de 550, car vers ce temps prévalut l'usage d'écrire en grec sur les images du Sauveur les initiales des mots Jésus-Christ Sauveur.

Elle fut restaurée vers 911, si on peut appeler restaurer couvrir l'image d'une toile sur laquelle on reproduisit la peinture. Quand Innocent III fit orner l'image de lames d'argent, on raviva les couleurs déjà un peu effacées, mais l'auteur suivit servilement son modèle.

Cette coutume de recouvrir l'image ancienne, vénérée à l'origine mais affaiblie par le temps, par une autre qui la reproduisait aussi parfaitement que les moyens que l'on possédait le permettaient, n'est point isolée. On a ainsi procédé, à une époque qu'il serait difficile de préciser, pour l'image dite del *Volto Santo*, ou voile de Véronique qui est conservé dans la Sacristie de Saint-Pierre. Ce que les fidèles peuvent encore voir aux jours où on fait l'ostension est une copie sur toile très fine de l'image qui existe en dessous, mais que depuis des siècles personne n'a pu examiner. On ne sait donc dans quel état se trouve la peinture originale.

On vient de découvrir dans une des salles de l'Institut des Beaux-Arts de Florence les restes d'une belle et grande peinture murale représentant la sainte Cène. Cet institut a été installé en 1783 dans les locaux de l'ancien hôpital de Saint-Matthieu et la fresque occupe toute une paroi, mais manque de la partie centrale qui fut

détruite quand on ouvrit une porte pour faire communiquer cette salle avec une autre. Cette scène évangélique est peinte en clair obscur vert. A droite de la porte il reste quatre figures, trois d'apôtres et une incomplète de Notre-Seigneur reconnaissable à son air plus jeune, à sa figure grave, douce et méditative, et à sa chevelure longue partagée par le milieu suivant le genre traditionnel de ses portraits. Le dernier des apôtres a la tête rasée et une couronne de cheveux comme les dominicains. A l'angle un domestique lit dans un grand livre qu'il tient à la main. De l'autre côté sont encore quatre apôtres dont l'un d'eux semble habillé comme un moine ; à gauche, à l'extrémité, sont quatre personnages, le directeur de l'hôpital suivi de trois familiers dont l'un porte une bouteille de vin et une fruitière. D'après son attitude, il offre le repas aux apôtres et à Notre-Seigneur. La peinture est œuvre du XVe siècle, car elle imite parfaitement l'art du Giotto qui eut tant de succès en Italie. En 1410 cet hôpital, fondé en 1385 sous le nom de Saint-Nicolas, le changea pour celui de Saint-Matthieu. La revue d'art du Ministère italien l'attribue à Antonio Vanni qui peignait en clair obscur vert, précisément comme est cette Cène.

Les Carmes déchaussés possèdent à Arezzo en Toscane un couvent appelé Notre-Dame des Grâces et mentionné dans les différents guides qui signalent à l'admiration des visiteurs une jolie colonnade du commencement de la Renaissance. Or c'est précisément sur les murs de ce portique, qu'à l'occasion de certaines restaurations, on vient de découvrir de grandes fresques qui se prolongent sur une étendue de 12 mètres. Ces fresques sont mentionnées par Vasari qui les attribue à Pier della Francesca. Elles ne sont pas encore complètement découvertes et déjà il y a un procès à l'horizon. Les Carmes voudraient les détacher et les convertir en monnaie sonnante, pour se compenser de ce que leur a pris le gouvernement ; celui-ci veut les garder et ne parle rien moins que de prendre l'église avec le portique qui lui est annexé, et par conséquent, les peintures, objet du litige. C'est un moyen radical, j'en conviens, mais est-il juste ? C'est une autre question que l'on ne veut pas examiner.

Une découverte en appelle une autre. A Novoli près de Florence il y a une petite église dédiée à saint Christophe qui possède un vicaire amoureux des arts. L'intérieur de l'église était immaculé dans son revêtement de chaux blanche, et cet ecclésiastique soupçonna que peut-être des peintures se trouvaient par dessous. Il racle avec précaution le badigeon, et voilà qu'apparaît une tête de sainte ; un peu plus loin, continuant son travail, c'est un saint Jean Chrysostome, puis le Saint Rédempteur, fresques aussi admirables par leur coloris que par leur parfait état de conservation. Poursuivant ses tentatives sur une autre paroi, il découvrit une grande fresque, dont quelques parties seulement sont encore visibles, des petites têtes et des arbres à fruit dans le genre de ceux que l'on admire dans les cloîtres de *Santa Maria Novella.*

Il serait difficile de dire dès maintenant si ces peintures doivent être attribuées à tel peintre florentin ou à tel autre, mais ce qu'il y a de certain c'est qu'elles doivent être du XVe siècle.

Trouver chez soi un Raphaël est chose actuellement assez rare ; c'est cependant la bonne fortune qui vient d'échoir au curé d'Asolo (dioc. de Trévise). Le tableau n'est pas grand, car il mesure seulement 28 sur 21 cent. La composition est faite en manière de pyramide. Au centre est la madone avec l'enfant Jésus qu'elle tient amoureusement entre ses bras et qui parle à saint Jean assis plus en bas et à droite. A gauche est agenouillée, sous les traits d'une vieille personne, sainte Élisabeth. Le fond est très simple : la campagne et un ciel d'un bleu intense. Mais, dira-t-on, qui nous prouve que nous sommes en présence d'un tableau de Raphaël ? car il faut bien constater que tout document historique fait défaut. Les critiques d'art s'appuyant sur les caractères du tableau n'hésitent cependant point dans leurs affirmations, et se fondent pour cela sur le type de la Vierge et sur celui de saint Jean-Baptiste, qui à lui seul, assurent-ils, suffirait à établir l'auteur du tableau.

Il existe à Palestrina, dans le magnifique palais Barberini, une chapelle où on voit une *Pietà* sculptée dans la pierre même de la montagne. Ce groupe n'est pas entièrement terminé, on dirait plutôt une esquisse en pierre, mais on

en ignorait l'auteur. M. Albert Grenier, membre de l'École d'archéologie française de Rome, après une étude attentive du groupe, n'hésite point à y reconnaître un travail de Michel-Ange. Je ne veux pas entrer dans le détail des raisonnements et des déductions ingénieuses qui ont conduit l'archéologue français à cette identification ; il me suffit de l'avoir indiquée. La question est posée maintenant devant le public artistique, et d'après les nouvelles, celui-ci confirmerait le jugement de M. Grenier. Trouver un chef-d'œuvre dans une localité ignorée est œuvre relativement facile, mais il est bien plus malaisé de découvrir un trésor dans un chemin où tout le monde a passé. Ce n'est plus alors l'effet du hasard, mais celui de la persévérance et du talent.

Près d'Orte, dans une localité que l'on appelle le *Cese* et sur les bords de la *via imperiale*, on vient de découvrir en creusant le sol pour trouver la pouzzolane, cette terre volcanique qui fait un mortier si résistant, un ancien tombeau. Ce tombeau s'enfonce dans la terre aux pieds d'un roc de travertin (pierre calcaire blanche), et un escalier conduit à une chambre dont les parois et la voûte sont faites en larges dalles de tuf. Sous chacun des escaliers qui conduisent à l'intérieur gisait un squelette ; d'autres étaient dans la grande chambre sépulcrale qui contenait aussi diverses tombes. Une était fermée par une large dalle de travertin mesurant deux mètres et portant l'inscription suivante (je cite d'après un journal, par conséquent, je ne garantis pas l'exactitude).

AGATO ✠ ET AGATHPR ✠

On a retrouvé des fragments de peinture dans la grande salle, des vases brisés, une plaque de marbre sur laquelle était un poisson symbolique et une petite flèche gravée au-dessus du poisson. On voudrait rattacher ces tombes au village d'Otricoli qui en est rapproché. Cette ville, l'ancienne Otriculum (Ocria), avait un évêque dès 487, mais les a perdus depuis le VIIe siècle. On va poursuivre les fouilles qui nous diront si on se trouve en présence d'une tombe isolée, chrétienne, ou d'une nécropole ou cimetière chrétien.

Dr Albert BATTANDIER.

Florence, juin 1907 (1).

PENDANT que l'on faisait certaines réparations dans la salle où se trouvait auparavant l'École du Nu au rez-de-chaussée de l'Institut des Beaux-Arts de Florence, on observa sur une des parois des traces certaines d'une ancienne fresque. Les réparations furent alors interrompues et la Direction Régionale des Beaux-Arts décida de charger une personne habile de continuer à mettre en lumière cette peinture que l'on jugea devoir avoir une certaine importance : ce travail minutieux et difficile a été, en effet, couronné de succès, car l'on a fini par découvrir presque complètement un Cénacle peint en clair-obscur de terre verte.

Nous disons *presque* complètement, car malheureusement la partie centrale de cette peinture, qui occupe toute une paroi, a été détruite en 1831 quand, ayant supprimé une porte donnant sur la grande cour de l'Institut, on en ouvrit une autre dans la paroi qui cachait cette œuvre d'art. — Voilà pourquoi la fresque que l'on vient de découvrir se compose de huit figures. — D'après les historiens du XVIIIe siècle, il résulte que cette Salle était anciennement le réfectoire du chef et des employés de l'Hôpital de St-Matthieu; en effet à l'extrémité droite de la table l'on a, assez originalement, représenté le chef de l'Hôpital (nommé Spedalingo) suivi de ses dépendants, l'un d'entre eux portant une bouteille et un vase à fruits ; à l'autre extrémité de la table l'on aperçoit un jeune homme en train de lire à haute voix dans un livre posé sur un lutrin.

Cette peinture dans laquelle l'auteur se manifeste encore très fidèle à la tradition de la manière du Giotto, présente cependant les caractères d'une œuvre du XVe siècle : plusieurs détails, en effet, prouvent qu'elle a été conçue dans une époque dans laquelle l'art du 400 s'était déjà affermi, ce qui résulte aussi par la présence des figures réalistiques dont nous venons de parler et qui n'ont rien à faire avec le sujet religieux de la Cène de Jésus.

1. Bulletin d'Art du Ministère de l'Instruction. — Extrait de la Relation de M. D. B. Marrai sur : La découverte d'une fresque dans l'Institut des Beaux-Arts à Florence.

D'ailleurs l'Hôpital fut fondé en 1385 par un certain Lemmo Balducci, mort en 1389, et fut ensuite achevé aux frais de la Corporation des Changeurs qui le nommèrent St-Matthieu du nom de leur protecteur : certes la fresque que l'on a retrouvée appartient donc au XVe siècle. Voyons maintenant quel en est très probablement l'auteur. L'on apprend dans les Annales de l'Hôpital de St-Matthieu que plusieurs artistes ont travaillé dans la chapelle et dans les Salles

La Sainte Cène, par E. A. Vanni. (Académie des Beaux-Arts, Florence).

de cet Établissement, et surtout le peintre Étienne-Antoine Vanni qui, écrit-on, « *y a fait des peintures en terre verte ;* » ce peintre était très lié avec un autre artiste du temps, Bicci di Lorenzo, dont les nombreuses peintures témoignent de sa ténacité à suivre l'ancienne école en plein renouvellement de l'art. Il est donc très probable que Vanni ait subi l'influence de son ami dans ses œuvres dans l'Hôpital de St-Matthieu et que par conséquent la Cène dont nous parlons soit due à son pinceau. Le peintre Étienne Vanni mourut à 76 ans en l'année 1485.

Les huit figures sont en assez bon état, dans la partie supérieure, tandis que, dans le bas, elles ont presque totalement perdu la couleur.

Romieux.

France.

Notre collaborateur ayant lu en épreuve l'article des *Mélanges* de Dom Louis-Marie de Massiac sur les *Lutrins d'anciennes chartreuses*, p. 249, nous adresse la communication suivante :

22 juillet 1907.

Cher M. Cloquet,

Je m'empresse de vous informer qu'il existe dans la *charmante* et trop peu connue église de Sermaises (Loiret), peu loin d'Étampes, un lutrin dont la partie supérieure, c'est-à-dire l'aigle, est identique à celui décrit par Dom de Massiac dans le n° de la *Revue* en préparation. L'aigle de Sermaises est pourtant en métal. Le support est en bois, joli de forme, mais moins beau cependant que celui de la Part-Dieu. L'église de Sermaises était une dépendance de l'*abbaye de Sainte-Colombe, près de Sens.*

Cordialement

L. Eug. Lefèvre d'Étampes.

Travaux des Sociétés savantes.

Société nationale des Antiquaires de France.— *Séance du 22 mai 1907.* — M. Jadart présente une reproduction photographique d'un tableau du commencement du XVIIe siècle, œuvre singulière d'un symbolisme compliqué où s'entremêlent les idées païennes et chrétiennes.

Séance du 29 mai. — M. Marquet de Vasselot dépose sur le bureau une plaquette en bronze de la Renaissance récemment acquise par le *Musée du Louvre.* Elle reproduit un bas-relief byzantin enchâssé dans une plaque de coffret.

M. de Mély communique plusieurs sigles d'artistes antérieurs au XVIe siècle.

Séance du 5 juin. — M. V. Goloubew, associé correspondant étranger, lit un mémoire sur les races mongolaises dans la peinture du *trecento.*

M. P. Manceau présente, au nom du R. Delattre, des monnaies et des plombs byzantins trouvés à Carthage.

M. Lauer donne lecture d'un mémoire touchant la date de l'avènement de Chilpéric II.

M. Chenon complète et commente une inscription de Sainte-Marie-des-Grâces de Milan.

Séance du 12 juin. — M. Delaborde démontre que les quatre feuillets du *Credo* de Joinville signalés par M. Lauer sont en réalité un projet original de décoration murale destiné à la chapelle de la Maison-Dieu fondée à Joinville par le Sénéchal de Champagne.

Séance du 19 juin. — M. Gauckler communique les résultats de nouvelles recherches faites au Janicule à Rome.

M. le commandant Espérandieu entretient la Société des fouilles qui se poursuivent à Alésia.

Séance du 26 juin. — M. L. Chambrun présente un moule en terre cuite de la fin du XVe siècle ou du commencement du XVIe.

M. de Maudach étudie les attaches de l'art de Donatello avec l'art du Nord et plus spécialement avec l'art français du XIVe siècle.

M. Héron de Villefosse entretient la Société d'une mosaïque antique découverte à Sainte-Colombe près de Vienne par M. Bizot.

Séance du 3 juillet. — M. Enlart lit un mémoire de M. Perrot-Dabot sur une Vierge de Coyserox et diverses copies et répliques qu'elle a suscitées.

M. Vidier attire l'attention de la Société sur deux chartes de St-Aignan d'Orléans qui sont restées inconnues à Hubert, l'historien de cette maison.

M. Ravaisson-Mollien compare le symbolisme d'un ange du XVe siècle avec celui des victoires antiques portant le *stylis* et l'*aplustre.*

M. Héron de Villefosse fait part à la Société, au nom du R. P. Delattre et de MM. Carton et Merlin, de diverses découvertes faites récemment en Tunisie.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 10 mai 1907.* — Dans une lettre qu'il adresse à l'Académie, M. Léopold Delisle annonce la mise en vente à Londres d'un volume traitant des allégories de la Bible, qui aurait appartenu à la bibliothèque de Charles V, au Louvre. Ce volume, affirme M. Delisle, qui s'en est déjà occupé à plusieurs reprises, n'a jamais appartenu à Charles V ; c'est un livre très vulgaire du temps, qu'un faussaire adroit a manipulé et falsifié.

Séance du 17 mai. — M. Héron de Villefosse communique une dépêche de M. l'abbé Leynaud annonçant la découverte, près des catacombes de Sousse, d'un hypogée païen, contenant des inscriptions et des peintures.

M. Clermont-Ganneau lit un mémoire sur l'ancienne nécropole juive d'Alexandrie, à l'Est de cette ville, d'après les découvertes de M. Breccia, conservateur du musée d'Alexandrie.

Séance du 24 mai. — M. E. Pottier présente de la part de M. de Morgan le calque d'un nouveau fragment de céramique grecque trouvé dans les fouilles de Suse. C'est un morceau de grand vase décoré de figures d'hoplites combattant.

M. E. Pottier lit, en outre, une note sur un petit vase à figures rouges de la collection Peypel. C'est une très jolie peinture attique du Ve siècle représentant une clinique chez un médecin grec.

Séance du 31 mai. — M. H.-F. Delaborde, professeur à l'École des Chartes, présente un document d'un genre tout à fait rare, retrouvé par M. Ph. Lauer, et qui pourrait être rapproché du célèbre album de Villard de Honnecourt. C'est une suite de dessins appartenant à la seconde moitié du XIIIe siècle. M. Delaborde y reconnaît des compositions inspirées par le commentaire du *Credo* de Joinville ; il démontre

que cette suite était un projet de décoration murale, et, du rapprochement de certains passages du commentaire avec une charte de 1263, il conclut que cette décoration pouvait être destinée à la chapelle fondée par l'ami de saint Louis à l'Hôtel-Dieu de Joinville.

Séance du 7 juin. — Le général de Beylié expose le résultat de l'exploration qu'il a faite du bassin du Tigre, au nord de Bagdad, pour recueillir des renseignements sur l'architecture des Abbassides aux VIIIe et IXe siècles de notre ère. Il a visité, entre autres, les ruines du château d'El-Aschich, de Dar-el-Kalif, et des anciennes mosquées de Samara et d'Abondelef. Les photographies et plans de ces divers monuments, qui jusqu'ici n'avaient pas été étudiés, donnent une idée précise d'une période inconnue de l'art musulman à ses débuts. Le général de Beylié rapporte, en outre, de nombreuses photographies d'inscriptions de Dar-el-Kalif, absolument inédites, et un plan des anciennes fortifications de la ville.

Le général de Beylié fait également l'exposé des fouilles qu'il a exécutées à Prome, en Birmanie. Il résulte de ces travaux que cette ancienne colonie hindoue ne contenait, abstraction faite de quelques sanctuaires déjà connus, que des chapelles bouddhiques de 5 à 6 mètres de côté. Contrairement aux idées admises jusqu'ici par les archéologues, la religion bouddhique s'était pratiquée à la fois sous les deux formes dites du Nord et du Sud.

M. Saladin donne lecture d'une notice qu'il a écrite sur la chaire et la mosquée de Kairouan en Afrique.

Séance du 14 juin.— M. L. Dorez présente deux monuments importants. Le premier, qui vient d'être acquis par M. Pierpont-Morgan, est un magnifique Pontifical, exécuté vers l'an 1500 pour le cardinal Giuliano della Rovere, le futur pape Jules II. Il est orné de nombreuses miniatures qui semblent dues à quatre mains. Les plus belles, dont une porte la signature et la devise de l'artiste, et dont la composition et la technique rappellent, par plus d'un côté, l'art d'Andrea Mantegna, ont été peintes par le célèbre Francesco dai Libri, de Vérone. D'autres sont l'œuvre de son fils, non moins célèbre que lui, Girolamo dai Libri. Une autre encore prouve que le style de Jean Fouquet avait été apprécié et imité de très près dans la haute Italie.

Le second monument est un buste de l'empereur Jean Paléologue, exécuté à Florence en 1439, par Antonio Averlino dit Filarete, l'auteur des fameuses portes de bronze de Saint-Pierre de Rome. Ce portrait magistral, découvert il y a quelques semaines à Rome, au musée de la Propagande, par M. Antonio Munoz, identifié par lui et par M. le baron Michel Lazzaroni, est le plus ancien buste-portrait antérieur à 1450 qui puisse être sûrement daté.

M. Dieulafoy développe sur quelques points la communication faite par le général de Beylié au cours de la précédente séance et montre quel intérêt exceptionnel présentent pour l'archéologie musulmane les découvertes faites par cette mission.

L'on sait, depuis les voyages en Perse et les travaux de M. Dieulafoy, quels liens étroits unissent les monuments iraniens préislamiques aux monuments construits sous l'inspiration des chefs arabes après l'hégire et le rôle décisif joué par la Perse dans l'élaboration de l'architecture orientale.

Or, aux deux tronçons de la chaîne dont l'un part du règne des Achéménides et l'autre conduit jusqu'à nos jours, il manquait un maillon. C'est ce maillon que le général de Beylié a découvert. M. Dieulafoy compare tour à tour la place, le minaret, les ornements, les procédés et les détails de construction des monuments dont M. de Beylié a rapporté les caractères.

Au nom de la Société de Semur, le commandant Espérandieu, correspondant de l'Académie, annonce la reprise des fouilles d'Alésia et fait l'exposé de leurs résultats récents.

Un nouveau monument public a été reconnu; la façade en était constituée par une colonnade dont il reste le soubassement. On a découvert aussi un aqueduc admirablement conservé. Parmi les menus objets provenant des fouilles, M. Espérandieu signale plus particulièrement les fragments de deux vases en poterie rouge dite samienne, à l'intérieur desquels étaient des reliefs reproduisant le type traditionnel de Mithra taurochtone.

Séance du 22 juin. — M. Léopold Delisle présente à l'Académie une série de plaques photographiques représentant des tableaux et des miniatures de manuscrits. Les unes et les autres, d'une superbe venue, ont été obtenues à l'aide des plaques inventées par les frères Lumière. M. Salomon Reinach rappelle à ce sujet l'espoir que l'on a conçu de pouvoir un jour assurer, grâce à la photographie, la conservation de l'image de nos monuments littéraires et artistiques.

M. Omont annonce à l'Académie que la Bibliothèque Nationale vient de recevoir en don de M. Jacques Rosenthal, libraire à Munich, le mandement original de la reine Anne de Bre-

tagne en date du 14 mars 1507 (1508 nouveau style) portant paiement au peintre miniaturiste Jean Bourdichon de la somme, considérable pour l'époque, de 600 écus d'or « pour le récompenser de ce qu'il nous a richement et somptueusement historié et enluminé unes grans heures pour notre usaige et service ».

Séance du 5 juillet. — M. Chavannes informe qu'il a visité, en Corée, des tombes princières construites en blocs de granit énormes en forme de pyramide tronquée. Ce sont les seuls vestiges connus de l'ancienne architecture coréenne.

M. Clermont-Ganneau communique une seconde photographie de l'inscription araméenne juive de la nécropole d'El-Ibrâhimiyé qu'il vient de recevoir du docteur Breccia.

Le docteur Carton adresse à l'Académie une note sur la découverte d'un sanctuaire de Saturne à Thuburnie près de Ghardimaou (Tunisie).

M. de Morgan expose à l'Académie les résultats des fouilles qui ont été opérées à Suse l'hiver passé sous la direction de son collaborateur, M. J.-E. Gautier. Les inscriptions nouvellement découvertes sont nombreuses et importantes pour l'histoire de l'Elam et de la Chaldée.

Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements. — La trente et unième Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements a eu lieu, du mardi 21 mai au vendredi 24, à l'École Nationale des Beaux-Arts. Voici le résumé des communications qui nous intéressent.

Mardi 21 mai. — La séance est ouverte sous la présidence de M. de Fourcaud, qui, dans son discours, prône l'étude et la publication des œuvres artistiques du passé comme le plus sûr moyen de les garantir contre les divers genres de vandalisme qui les menacent de plus en plus.

M. l'abbé Bossebœuf donne lecture d'un mémoire de M. Cœlier sur l'église des Ardilliers, un des plus anciens monuments de Saumur, et ses œuvres d'art.

Le secrétaire du comité lit une notice de M. Changel sur les peintres nîmois Xavier Sigalas et Alexandre Colin.

M. Martin, dans un mémoire sur la chapelle Notre-Dame-de-Consolation de Brienne, fait connaître un groupe de statuaires du XVe et du XVIe siècle, curieux et très ignorés.

Communication est faite d'un travail de M. Alfred Gabeau sur des plaques de cheminées du XVIe à la fin du XVIIIe siècle, conservées à Amboise et aux alentours.

Mercredi 22 mai. — M. Ch. Grandjean, inspecteur général des Monuments historiques, président, fait l'éloge des diverses décisions prises récemment, concernant la réorganisation du service des Monuments historiques en vue de la protection des œuvres des monuments religieux et fait appel au concours des membres des Sociétés provinciales pour assurer cette sauvegarde.

M. Albert Jacquot lit un mémoire sur le mobilier et les objets d'art du roi Stanislas.

Lecture est donnée de deux mémoires de M. Varennes sur les Sibylles de Beauvais et sur un bourgeois beauvaisin, amateur d'art à la fin du XVIIIe siècle.

Jeudi 23 mai. — M. Malherbe, qui préside la séance, encourage les membres de la réunion à ne pas se laisser rebuter par les difficultés que les travailleurs rencontrent souvent dans leurs recherches de documents.

M. Thaisan fait une communication sur l'art dans l'ameublement à Nemours aux XVIIe et XVIIIe siècles.

Lecture est donnée d'un mémoire de M. le baron Guillibert sur une vue perspective de la ville d'Aix par le peintre Daret en 1649.

Communication est faite de deux notices de M. Biais sur une fontaine en terre émaillée du Poitou et sur deux portraits peints par L. Caravac.

Vendredi 24 mai — M. Maurice Tourneux, président, dans une excellente allocution, montre la négligence avec laquelle, dans la plupart de nos petites et même de nos grandes villes, sont traitées les collections locales d'art et d'archéologie, l'infériorité de nos musées de province par rapport à ceux de l'étranger, au point de vue de l'installation et des facilités de travail, et il énumère les réformes qu'il serait urgent d'accomplir dans ce sens.

M. Léon Charvet parle de l'enseignement public des arts du dessin à Lyon.

Lecture est donnée d'une notice de M. de Vesly sur une intéressante croix de cimetière en pierre, datant du commencement du XVIe siècle et richement ornementée, à Saint-Valéry-sous-Bures (Seine-Inférieure).

M. Gandillon fait connaître des extraits de comptes et de délibérations du chapitre de Saint-Pierre-le-Puellier, de Bourges, de 1394 à 1538, qui constituent une précieuse contribution à l'histoire des arts en cette ville.

Société d'archéologie de Bruxelles, 1907, livres I et II. — Des travaux de fondations exécutés, rue de la Grande Ile à Bruxelles, à proximité de l'enceinte du XIIe siècle, ont amené la découverte des pièces de bronze ayant servi d'accessoires à la reliure monastique du XVe siècle : fermoirs et signets. M. L. Paris les décrit et explique en même temps la technique de la reliure de l'époque.

M. Schweisthal fait une savante étude de la Halle germanique. Le logis simpliste du noble germain des premiers siècles, chef de tribu, était accompagné d'une salle d'armes et de banquet, nommée la *Halle*. La diffusion du nom de *Halle* à travers toutes les peuplades germaniques, indique combien cette construction était répandue. Le chef y occupait un siège surélevé.

Cette halle comprenait un rez-de-chaussée ouvert aux quatre vents, sous le plancher de l'étage porté par des poteaux de bois et une *Salle* haute accessible par le perron. Elle paraît d'origine scandinave.

Abbatiale de Lorsch. — Une des trois travées du soi-disant portail.

Le portique à triples arcades de l'abbaye de Lorsch, si connu comme spécimen de l'architecture carlovingienne, est un exemple des constructions de l'espèce, imitées en maçonnerie ; un escalier à vis y remplace le perron ; on y reconnaît bien l'imitation assez gauche d'ouvrages en bois. On a beaucoup discuté sur l'usage de cette prétendue porte de l'abbaye ; notre auteur s'attache à prouver que ce n'était autre chose qu'une halle.

On retrouve la *salle* et la *halle* dans le palais carlovingien, à Aix-la-Chapelle, à Ingelheim, à Nimègue, etc.

La grande salle de l'imposant palais de Goslar (XIe s.), restauré de nos jours, offre un superbe spécimen de cette salle, qui servait de communication entre le palais et la chapelle. C'est une immense salle placée au-dessus des voûtes du rez-de-chaussée, lequel formait une vraie halle ouverte.

Viollet-le-Duc (1) fait de l'Hotel-de-ville un développement de la curie romaine ; c'est exact tout au plus pour le Midi de la Gaule. Dans le Nord, c'est la tradition germanique qui a donné son cachet à l'Hôtel-de-ville.

Possédant l'autorité seigneuriale, la ville voulait avoir la halle du noble, avec les trois éléments précités, auxquels elle ajouta le beffroi.

En Allemagne, elle porte le nom de *Lobia fori* (les arcades de la halle) comme à Bruges, on dit *de poorterslogie*.

Les premières halles des villes furent sans doute en bois, comme celle de Nieuwstadt près d'Echt, dont M. Schweisthal a retrouvé les dessins, et qui existait encore au XVIe siècle. Le monument de Lorsch est le même ouvrage transposé en pierre.

La halle de Plouescat (XVe s.) est du même type, ainsi que plusieurs similaires de Bretagne. A certaine époque, sur la salle, dans l'espace non-clos mais couvert, se tinrent les marchés.

Sans que nous ayons besoin de suivre notre intéressant auteur dans les développements très fouillés qu'il donne de l'évolution de la halle, le lecteur reconnaîtra la frappante analogie du type franc avec les halles flamandes, comme celles de Bruges, d'Ypres, de Nieuport,... dont le rez-de-chaussée est livré au peuple et aux marchands, dont l'étage est réservé aux magistrats, et auquel on accède par un escalier monumental comme à la halle des Conseaux de Tournai. M. S. termine sa sagace étude par la description des splendides hotels-de-ville du Nord.

L. C.

Société d'art et d'histoire du diocèse de Liége. — M. l'abbé Coenen (n° 12 des t. V et VI) s'est occupé de la vie des frères Van Eyck. Il les considère comme originaires d'une famille de Maesyck, du nom de Teyghe. Il croit que Jean est né vers 1395 et mort à 45 ans ; Hubert serait né vers 1390, et aurait entrepris son chef-d'œuvre, l'Adoration de l'agneau, vers l'âge de 35 ans. Nous attendrons là-dessus la publication des recherches de M. James Weale.

1. *Histoire d'un Hotel-de-ville et d'une cathédrale.*

Bibliographie.

STUDIEN AUS KUNST UND GESCHICHTE, Friedrich SCHNEIDER *zum siebzigsten Geburtstage gewidmet von seinen Freunden und Verehrern.* Herder, Fribourg en Brisgau, 1906. Gr. in-4. XXVII 584 pp., planches et portrait.

AU mois d'août de l'année dernière les amis de Mgr Schneider ont fêté le soixante-dixième anniversaire du vénéré prélat. Ils lui ont offert à cette occasion un magnifique volume de mélanges, digne en tous points du savant auquel il est dédié.

En effet, les études qui y paraissent, embrassent toutes les matières auxquelles le jubilaire s'est consacré durant une longue carrière scientifique et les noms de ceux qui les ont signées prouvent l'estime universelle dont il jouit tant en Allemagne qu'à l'étranger. Il n'y a pas jusqu'à l'exécution matérielle irréprochable de l'ouvrage, qui ne soit digne de l'artiste auquel il est offert et de son bon goût si hautement apprécié. C'est grâce à l'éditeur M. Herder et à divers Mécènes que ce *Festschrift*, orné d'un beau portrait du jubilaire, a pu sortir des presses. Plusieurs firmes allemandes, parmi les plus renommées, ont leur part dans cette belle œuvre de typographie.

L'ouvrage ne compte pas moins de cinquante-deux articles, comprenant, outre une bibliographie très étendue de Mgr Schneider, un choix varié d'études sur l'histoire ecclésiastique, l'histoire de l'imprimerie et l'histoire de l'artchrétien.

Mayence, la ville natale du jubilaire, y occupe une place importante : ses évêques, ses monuments religieux, ses institutions, son... Gutemberg s'y trouvent représentés. Cependant ces mélanges n'ont aucunement un caractère local : on y trouve surtout des études se rapportant à l'histoire religieuse et artistique de l'Allemagne, à côté d'autres qui ont trait à l'art byzantin, à l'art français et à l'art italien. On y rencontre des questions qui intéressent le passé de l'architecture, de la peinture, de la sculpture, des arts industriels et des arts mineurs. Elles embrassent une longue période de temps, depuis le haut moyen âge, jusqu'à l'époque moderne : non exclus le XVIIIe ni même le XIXe siècle.

Les matières traitées sont donc, comme nous le disions, aussi variées que les connaissances mêmes du jubilaire ; elles se rattachent souvent directement aux travaux de celui-ci. Quant aux collaborateurs ils appartiennent à toutes les carrières scientifiques dans lesquelles l'histoire trouve des adeptes et à tous les pays de langue allemande. Quelques étrangers MM. H. F. Brown de Venise, M. Furcy Raynaud de la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris, de Tourtoulon, professeur à Lausanne, ont également pris part à la manifestation.

Il faudrait une rare compétence pour apprécier avec justesse toutes ces études. A défaut d'une analyse, qui serait forcément trop étendue, nous ne pouvons même pas transcrire ici les titres des divers articles, au risque de donner une liste bibliographique, fastidieuse par sa longueur. Qu'il suffise donc d'indiquer quelques noms d'auteurs.

Deux savants qui ont fêté leur soixante-dixième anniversaire la même année que Mgr Schneider, Mgr Graus et M. Bockenheimer, juge à Mayence, lui offrent, le premier, une étude sur l'église de style tertiaire de Saint-Marein près Seckau, le second, sur le clergé de Mayence durant l'occupation française de 1792-1793 ; M. E. Steinmann étudie une main sculptée par Michel Ange, conservée au Musée de South-Kensington ; M. Swarzenski, directeur du Musée Städel à Francfort, publie un manuscrit carolingien : les litanies de Louis le Germanique ; M. W. Bode, directeur des Musées de Berlin, examine un Lucca della Robbia appartenant aux collections dont il a la garde ; le professeur M. Spahn, de Strasbourg, étudie la signification des peintures qui ornent les tympans supérieurs des parois de la Chapelle Sixtine ; M. Strzygowski, professeur à l'université de Graz, intitule sa contribution : Spalato, première étape de l'art roman dans son passage d'Orient vers l'Occident ; M. J. Sauer, professeur à Fribourg, qui dirigea la publication du volume, étudie l'iconographie du Sposalizio de sainte Catherine d'Alexandrie ; M. Lindenschmidt, le directeur des Musées de Mayence, examine un ivoire de ses collections remontant au Xe ou au XIe siècle ; M. Fr. Geiges, professeur à Fribourg, explique une esquisse de vitrail conçu par lui ; M. J. Durm, professeur à l'école polytechnique de Carlsruhe, étudie une célèbre église à coupole, la Superga, près Turin.

Mais, plutôt que de poursuivre cette énumération, très incomplète quoique déjà longue, nous tenons à donner quelques renseignements biographiques sur le jubilaire lui-même.

Mgr Schneider n'est d'ailleurs pas un inconnu pour les lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien.* Si un petit nombre d'entr'eux connaissent person-

nellement la fine et intelligente figure dont l'image est reproduite en tête du recueil, la plupart auront lu certaines de ses œuvres. En effet, plusieurs articles dus à la plume de Mgr Schneider ont été traduits pour nous. Il y a deux ans à peine, le regretté M. Helbig publiait ici une étude, revue par son auteur, sur la mystique de Mathias Grünewald.

Mgr Schneider naquit à Mayence le 7 août 1836. Il se destina d'abord au commerce, mais bientôt il prit conscience de sa vocation ecclésiastique et commença ses études théologiques en 1855. Il avait quitté le séminaire depuis deux ans environ, quand il y rentra comme professeur en 1861. En même temps il fut secrétaire du grand évêque sociologue Mgr Ketteler. Lorsque celui-ci l'eut nommé chanoine de sa cathédrale en 1869, il se consacra avec plus d'ardeur que jamais à l'étude de toutes les questions qui se rapportent au passé du vénérable dôme de Mayence. Il n'avait pas attendu jusqu'alors pour s'intéresser à celui-ci. Jeune encore, il se sentit attiré par l'archéologie chrétienne, branche des sciences ecclésiastiques alors peu développée et, dès 1859, il publiait une première étude intitulée : *Die Liebfrauenkirche zu Mainz und ihr Gnadenbild.* Ce fut le début d'une activité littéraire que l'âge ne put ralentir.

Il a fallu au professeur Sauer un travail patient pour dresser la bibliographie du fécond écrivain qu'est Mgr Schneider. En effet, si celui-ci n'a pas produit des volumes considérables, on lui doit par contre un grand nombre d'études de moindre étendue, disséminées dans les revues archéologiques, dans les revues de lecture générale et jusque dans un certain nombre de journaux. La bibliographie recueillie par M. Sauer n'est pas complète, elle néglige systématiquement des travaux peu importants, tels les comptes-rendus, et cependant elle comprend plus de 300 numéros. Un certain nombre d'entre ceux-ci se rapportent aux antiquités et à l'histoire de Mayence et des environs. Le plus important est une monographie consacrée au dôme de Mayence. Il s'agit là d'un travail, dit le professeur Sauer, qui peut être cité comme un modèle du genre, d'une étude substantielle qui ne néglige aucun problème historique,qui traite les questions techniques avec une compétence parfaite et qui considère le sujet absolument sous toutes ses faces.

Cependant, dès le principe Mgr Schneider fut mieux qu'un archéologue local, non seulement par les matières qu'il se plaisait à traiter, mais aussi par la largeur de vue avec laquelle il envisageait les moindres sujets. Ses connaissances étendues de la littérature archéologique, allemande et étrangère, ses voyages multipliés, ses relations avec des savants de tous le pays, élargissaient son horizon et lui permettaient de saisir la juste valeur du moindre monument qu'il étudiait. Aussi ses études ont-elles souvent une importance qui ne se mesure pas à leur courte étendue, et elles furent pour une large part dans les progrès que fit l'histoire de l'art depuis un demi-siècle.

Mgr Schneider exerça en particulier une grande influence sur l'histoire de l'art de la Renaissance. Il fut de ceux qui contribuèrent à réhabiliter cette époque, et à la faire plus justement apprécier. L'histoire de l'art moderne aussi eut de l'attrait pour sa vive intelligence et il lui consacra plusieurs études. Enfin, rien de ce qui touche à l'archéologie ou à l'art religieux ne lui demeura étranger. Dans ses publications, il s'intéresse aussi à certaines branches du savoir qui avoisinent les sciences archéologiques : telle la liturgie.

D'autre part Mgr Schneider a exercé une influence considérable sur les tendances artistiques de notre époque : nombreux sont les artistes de tout ordre qu'il dirigea par ses conseils. Il prit une large part dans la confection de l'inventaire archéologique de la Hesse, et bien souvent ses avis font loi en matière de restauration et de technique artistique.

Nous n'avons pas à nous occuper ici de l'activité sacerdotale de Mgr Schneider. Notons seulement qu'un certain nombre de ses écrits se rapportent à la politique religieuse. Notamment on a de lui dans *Der Katholik* de 1878 une étude relative à la lettre des évêques belges sur la question scolaire.

Les mérites de Mgr Schneider ont été universellement reconnus : le pape Pie X lui conféra en 1905 le titre de protonotaire apostolique et les empereurs d'Allemagne lui ont donné de nombreux témoignages d'estime : Frédéric III l'attacha à sa personne lors d'un voyage en Egypte, Mgr Schneider accompagna aussi en Palestine l'impératrice Frédéric. Plus récemment, lorsque Guillaume II voulut offrir un anneau précieux au Souverain-Pontife, c'est Mgr Schneider qui fut chargé d'en fournir le dessin.

Souhaitons que le vénéré prélat puisse travailler longtemps encore, entouré d'estime, pour le plus grand bien du diocèse de Mayence et de l'art chrétien.

R. Maere.

CRYPTE DE ST-GERVAIS A ROUEN, par M. l'abbé A. LOISEL. — Broch. Rouen, Carteux, 1907. Prix : 0 fr. 75.

Cette petite notice, destinée à guider le visiteur du tombeau de S. Victrice, ne manque pas d'intérêt. L'auteur incline à faire remonter la crypte au IVe siècle, mais, ajoutons-le, sans donner aucune preuve à l'appui de son hypothèse.

L. C.

LA CATHÉDRALE DE COLOGNE, par M. Gustave RUHL. — Broch. Liége, Cormau, 1907.

Notre ami M. Gustave Ruhl a présenté à la *Société d'art et d'histoire* de Liége une étude sur le dôme de Cologne. Si succincte qu'elle soit elle dit tout ce qu'on sait de l'histoire de la construction de ce grand monument, dont on a attribué les premiers ouvrages à certain Me Gérard.

S'agit-il de Gérard de Saint-Trond, de Gérard de Riele, de Gérard Ketarich ? MM. E. Richarth et M. Haussen (1) avaient écarté ces trois noms. M. Ruhl admet comme constructeur Me Gérard, cité dans les archives colonaises comme ayant prêté ses talents à l'église de Cologne ; il l'identifie avec Gérard de Riele et avec Gérard de Ketarich. Ce personnage avait épousé une nommée Guda, dont il eut quatre enfants. Mais pour M. Ruhl, Gérard n'est que le maître-maçon et le véritable architecte ne serait autre qu'Albert le Grand.

La description de cette belle cathédrale est un sujet intéressant; nous l'aurions voulue plus complète ; notre auteur décrit le plan, mais ne dit presque rien de l'admirable système de la superstructure. Quelques termes techniques sont impropres (2). L'étude donne d'intéressants détails sur le mobilier.

Nous ne pouvons pas laisser dire que les tours de Cologne sont les plus belles du monde, loin de là ; la tour du Sud de Chartres jouit de cet honneur près de beaucoup de personnes, et nous nous inscrivons de ce nombre. Les tours de Cologne, comme le faisait remarquer M. Verhaegen lors d'une excursion de la Gilde Saint-Thomas et Saint-Luc à Cologne, ont un défaut notable, une transition défectueuse entre la souche carrée et la flèche octogonale.

Quant à la filiation du monument, il dérive d'Amiens pour le plan général, de Beauvais pour le chœur, de Rouen pour l'élévation.

L. C.

1. *Les artistes de Cologne dans les temps anciens et modernes.*
2. *Floréale* pour florale, p. 11. — *Appareil*, pour matériaux (p. 14). — *Ambulatoire*, pour déambulatoire ou ambulacre. — Peut-on appeler nartex (lisez narthex) le dessous des tours ?

MELNIC ET ROSSNO, par M. P. PERDRIZET. — Broch. Paris, Fontemoing, 1907. (Extrait du *Bulletin de correspondance hellénique*).

En Grèce les églises sont innombrables autant que petites, il en est comme des anciens temples païens. M. Perdrizet nous décrit celles de deux petites localités, Rossno et Melnic. Les Melnikiotes, qui ne sont que 2000 âmes, se font gloire de posséder soixante-quatre églises, en comptant celles qui ont disparu, mais dont le souvenir est aboli ; il y en a cinq dédiées à saint Nicolas et la plus curieuse est le Metochion de Saint-Charalambros, avec ses fresques, figurant tout un monde de Saints. A deux lieues de Melnic se cache dans une solitude sauvage un couvent d'un intérêt secondaire.

L. C.

HANDBUCH DER DEUTSCHEN KUNSTDENKMAELER, par M. G. DEHIO, t. II. — Berlin, Wasmuth, 1907.

Nous avons reçu le second volume de cet excellent recueil. Le premier était relatif à l'Allemagne centrale; le second concerne l'Allemagne du Nord. Il s'agit, nous le rappelons, d'un inventaire résumé de tous les monuments d'art (à l'exception des œuvres renfermées dans les musées) existant dans ces contrées. Chaque nom de localité est suivi des indications topographiques et historiques essentielles, de la bibliographie des ouvrages publiés sur cette localité, enfin, de l'énumération des édifices et des œuvres d'art qu'ils renferment avec leur origine et leur date d'exécution. Une table des noms d'artistes termine le volume (1).

L. C.

LE NOUVEL-ANVERS. — CITÉ-JARDIN, par M. DE VOS-VAN KLEEF. — Broch. 91 pp. illustrées. Anvers, Nederlandsche Boekhandel, 1907.

Deux mots d'un livre attrayant, actuel, qui ne relève pas de l'art chrétien, mais du moins de l'architecture et de l'économie sociale, deux branches qui ne peuvent nous laisser indifférents.

Dans une étude pleine d'entrain et de prosélytisme, M. de Vos préconise l'extension, la diffusion des villes, en particulier d'Anvers, en une banlieue aménagée en cités-jardins. Il indique ce qui a été fait dans cette voie, et les choses magnifiques qu'il reste à faire; il donne aux créateurs de ce futur Eldorado qui va être réalisé par suite de la démolition de l'enceinte continue militaire, des conseils excellents au point de vue de l'hygiène physique, morale, sociale, et aussi de l'esthétique.

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1906, p. 70.

Il commence par montrer les merveilles accomplies dans cette voie en Angleterre, sous l'action de William Morris, de Walter Crane et de Ebenezer Howard, par Mad Watts *(Garden City of Foyers)*, par M. Cadbury à Bournville, par MM. Lever à *Port Sunlight*, par M. Carnegie en Ecosse *(Beautiful City)*, etc., etc., et il applique ces larges conceptions à un Anvers de l'avenir; il se le figure comme une cité d'or au milieu d'un vaste demi-cercle de verdoyants jardins semés de villas coquettes. En outre, avec un sens critique parfait, il passe en revue les groupes des villas qui déjà s'élèvent çà et là comme les jalons de nouvelles cités-jardins ; il montre comment il faudra faire et comment il ne faudra pas faire les cottages de l'avenir. Il traite cette question avec une verve charmante et avec une justesse d'idées que nous ne pouvons que louer, excepté toutefois quand il mêle à ses parfaites idées d'art des considérations sur l'enseignement obligatoire et sur le service personnel..., trop personnelles.

L. C.

LE NIMBE CARRÉ.— On lit dans E. Reusens *(Eléments d'archéol. chrét.*, I, 528) : « On décorait du nimbe carré les personnages *vivants* dépositaires de l'autorité suprême... Il se rencontre principalement en Italie ; il est, pour ainsi dire, inconnu en Orient et dans l'Europe occidentale... la présence du nimbe carré dans une peinture ou une sculpture fournit toujours des données précises sur l'âge des monuments. » M. Wilpert a publié sur ce sujet, dans les *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome* (1906, XXVI), une intéressante étude qu'il ne sera pas inutile de résumer ici. C'est le diacre Jean, écrivain du IXe siècle *(*Migne, *Patr. lat.*, 75.321), qui le premier dit que le nimbe carré est l'*insigne viventis*. En fait le nimbe carré n'est pas un indice certain que le personnage représenté est vivant, car ce nimbe n'est que le cadre et le fond colorié qui entourent le portrait. Son origine se trouve dans l'usage de peindre séparément la tête, qu'il fallait fixer alors sur le portrait au moyen de clous et d'un cadre. M. Wilpert remonte jusqu'aux tablettes de bois des portraits égyptiens, de l'époque gréco-romaine, découvertes au Fayoum par Kraf; on le retrouve aussi sur la momie d'une chrétienne du IVe siècle, actuellement conservée au musée égyptien du Vatican. Il entourait aussi les têtes des papes Calixte II (1119-1124) et Anaclet II (antipape 1130-1138) dans la peinture de la chapelle de St-Nicolas au Latran, et celle du pape Libère dans les deux séries des portraits des papes de l'ancienne basilique de St-Pierre. L'usage du nimbe carré a disparu au XIIIe siècle, et il ne saurait être considéré comme un indice certain que le personnage représenté est vivant.

Adolf DE CEULENEER.

HISTOIRE DE L'ABBAYE D'ORVAL, par l'abbé M. TILLIÈRE. — Petit in-8° de 320 pp., Namur, Delvaux, 1907. — 2e édition. — Prix : 3 fr. 50.

Monsieur l'abbé Tillière vient de donner la 2e édition de son excellente *Histoire d'Orval*. C'est un livre bien documenté, écrit avec talent, d'une lecture très agréable. Il est d'un intérêt particulier et vif en ce moment, où l'on se demande avec anxiété, ce qu'il advient des projets qu'on a prêtés au Gouvernement belge, de racheter les ruines vénérables de Val d'Or, qui s'en vont pierre par pierre.

L'ouvrage dont il s'agit, écrit au point de vue historique, ne contient que quelques pages descriptives. Il devrait être complété par une monographie architectonique; cette monographie a été annoncée ; elle est en préparation, s'il faut en croire une note que nous lisons au bas du plan de l'abbaye relevé avec soin par M. l'architecte J. Alard de 1896 à 1903 et publié et imprimé chez Grandremy à Reims.

Les vestiges de l'église de Notre-Dame nous intéressent spécialement. Devant ces ruines l'archéologue cherche une date, et s'il consulte l'histoire il demeure perplexe. Les caractères archéologiques sont ceux de la transition romano-gothique; les fenêtres sont étroites et amorties en plein cintre ; le pignon est percé d'une rose polylobe d'allure romane ; les arcs brisés, les amorces des voûtes d'arêtes, tout accuse le style de la fin du XIIe siècle. Nous n'avons pas sous les yeux l'église élevée par les chanoines Augustins et consacrée en 1124 ; M. Tillière rejette une date aussi ancienne à bon droit, mais pour des raisons d'à côté : absence des sépultures et des armoiries des comtes de la première dynastie, et indication dans les archives de grandes dépenses faites par l'abbaye au XIIIe siècle. Il est une raison péremptoire de ne pas admettre la date de 1124, c'est le style cistercien bien caractérisé de l'abbaye d'Orval. On y reconnaît bien l'art de ces abbayes de style bourguignon dont l'ordre de Cîteaux couvrit l'Europe vers l'an 1200, depuis l'Italie méridionale jusqu'au fond de la Scandinavie, comme l'a montré M. L. Enlart.

L'église Notre-Dame est certainement postérieure à l'arrivée, en 1131, des religieux issus de l'abbaye de Trois Fontaines et même à la visite de saint Bernard. Elle rappelle de manière frappante celles de Fossanova et de Casamari, con-

sacrées respectivement en 1208 et en 1217. Il faut donc rejeter l'hypothèse, émise d'ailleurs avec une prudente réserve par notre auteur, que l'église disparue dans le sinistre de 1250 aurait été remplacée dans le demi-siècle suivant par l'édifice actuel.

D'après examen sur place, d'après la description de Merjay (1782) et à l'aide du plan relevé

Abbaye d'Orval.

par M. Alard, décrivons maintenant l'édifice. C'est un vaisseau en croix latine de 72 m. de longueur et de 22 de largeur au transept, dont l'axe est dirigé vers le Nord-Est. La nef, avec bas-côtés, comprend cinq travées; le transept est saillant; à son mur oriental s'adossent de part et d'autre une chapelle, l'une dédiée à la Vierge, l'autre réservée aux comtes de Chiny,

munies d'un chevet saillant à trois pans, et séparées des flancs du chœur par une travée libre donnant sur un ambulacre externe ; le chœur est profond, à chevet hemi-hexagonal. Les piliers sont massifs, à colonnettes engagées ; l'édifice est voûté d'arêtes avec doubleaux et formerets ; le chœur semble avoir été couvert d'une voûte nervée sixpartite. La retombée des grandes arcades se fait sur des culots trongonniques, caractéristiques du style bourguignon. Le pignon du transept encore debout est percé de trois baies ouvertes sous des arcades, portant sur d'élégantes colonnettes, et surmontées d'une belle rose, à huit lobes découpés dans des dalles à peu près comme les pignons du chevet des deux abbatiales italiennes précitées.

M. Tillière note que les douze verrières des nefs, et les neuf du chœur étaient ornées de vitraux ; ceux du fond représentaient l'Assomption de la Vierge, titulaire de l'église. A la croix se dressait une puissante flèche épaulée d'arcs-boutants. Le portail, surmonté d'une grosse tour carrée, s'ouvrait dans une façade percée d'une rosace et de cinq fenêtres, trois éclairant la grande nef, et deux, les bas-côtés ; ce portail était à deux baies séparées par un meneau portant la statue de Notre-Dame d'Orval ; au côté figuraient les statues de saint Pierre et saint Paul. Douze anges décoraient les voussures, et, au centre, se voyaient le Christ, les vierges sages et les vierges folles. L. C.

Périodiques.

REVUE APOLOGÉTIQUE, nos 10 et 12, 1907.

M. l'abbé J. Nève publie des considérations très intéressantes sous ce titre : *Décorations d'églises.*

Il commence par montrer le rôle capital de l'autel comme point de départ de l'ordonnance et du décor de l'église ; le prestige des arts décoratifs est mis en œuvre surtout pour rehausser le mystère de l'autel et accomplir sa « garde morale ».

Dès lors, comment peut-on le mieux réaliser ce but ?

En ce qui concerne l'architecture, on préférera le style national ; les formes médiévales sont devenues « indigènes chez nous ; ce sont celles que comprend, l'âme belge ». L'auteur préconise plutôt, le style roman ; c'est oublier que ce style fut un art en formation, donc essentiellement imparfait.

M. Nève est un de ceux qui comprennent le prestige de la polychromie, son caractère général selon les lois de l'art décoratif, son prestige incomparable. Il consacre de nombreuses et bonnes pages à cette question. Il est d'avis que les anciens ont pensé à revêtir les églises d'une peinture systématique. Il remarque avec raison combien fut général sur les murs de nos églises l'emploi d'un fond rouge grenat, destiné à servir de base à une polychromie générale. Il cite ses exemples : chapelle de St Christophe, de St-Jean-Baptiste et des Tisserands de Gand, église de Spalbeek, pour le XIIIe siècle ; église de St-Martin à Hal, de Ste-Walburge de Furnes, pour le XIVe ; N.-D. de la Chapelle de Bruxelles, St-Rombaut de Malines, collégiale d'Anderlecht, pour le XVe ; Anderlecht, Hal, cathédrale d'Anvers, église d'Harlebeke, pour le XVIe. A ces exemples on pourrait en ajouter bien d'autres, notamment Notre-Dame, St-Jacques et la Madeleine de Tournai. Il s'occupe ensuite de vitraux et proclame la supériorité actuelle de nos peintres-verriers ; il s'arrête aussi à la mosaïque de mur et de sol.

Le travail de M. Nève, très fouillé, est d'une lecture agréable, et de nature à répandre de saines idées et le goût de l'architecture. L. C.

NOTES D'ART, n° 5, mars 1907.

Notre collaborateur, M. J. M. Berthelé, à propos d'un article de M. le chanoine Pottier, énumérant les cloches du XIIIe siècle, examine les titres d'ancienneté de toutes celles qui figurent sur cette liste. Il démontre que la plupart sont d'une époque bien postérieure et réduit à cinq les cloches authentiques du XIIIe siècle, à savoir celles de Fontenailles, au musée de Bayeux et de Sidiailles, les deux du beffroi de Rouen, et celle de Solre-le-Château (Nord).

Il considère comme pouvant encore être attribuées en vraisemblance au XIIIe siècle les cloches de Saint-Julien-de-Castelnaud, de Fleury, de Saignon, de Marmes, et de Déganhazès. Il écarte une série d'autres attributions.

ARMORIAL DE L'ARRONDISSEMENT DE DUNKERQUE, par M. Th. Leuridan.

Cette très intéressante plaquette, illustrée de neuf planches, est rédigée avec les mêmes qualités de consciencieuse érudition que l'*Armorial des papes*, que nous annoncions dans notre précédente livraison, et constitue une importante annexe de l'étude iconographique que M. le chan. Van Dame a consacrée aux vitraux de la basilique de N.-D. de la Treille à Lille. L. C.

Chronique. SOMMAIRE: EXPOSITIONS D'ART. Gand, Bruges, Dinant. — CONSERVATION DES SITES & MONUMENTS: Arras, Paris, Saint-Nectaire, Preuilly-sur-Glaise, Fabriano. — ŒUVRES NOUVELLES: Basilique à Koekelberg — FRESQUES ANCIENNES. — DÉCOUVERTES. — MUSÉES. — CONGRÈS.

Expositions d'art.

L'ÉTRANGER qui parcourt cet été la laborieuse Belgique trouve sur son chemin plusieurs expositions modestes mais instructives.

Un succès imprévu a été réservé par le public à une exhibition d'un genre nouveau dont l'initiative, lecteur, a été prise par votre serviteur, le secrétaire de la *Revue de l'Art chrétien*, à qui avait été dévolue la présidence du comité chargé de préparer le programme de la section archéologique du *Congrès archéologique de Gand*, et qui a proposé l'étude rétrospective, sur documents graphiques, de l'habitation privée. On sait que les anciennes villes belges ont conservé beaucoup de leurs vieux pignons et de leurs habitations anciennes, auxquels nous avons naguère consacré ici même une étude spéciale (1). Nous avions autrefois étudié l'architecture privée de Tournai (2), et depuis, M. E Soil a publié sur ce sujet un ouvrage spécial qui est le modèle du genre, et qui mérite de trouver des imitateurs dans chaque ville (3). M. le chan. Duclos a donné sur les fameux pignons brugeois un livre couronné de succès (4) dont il prépare une seconde édition. A Bruxelles, par l'initiative de M. Ch. Buls, s'est fondé le comité du *Vieux Bruxelles* qui a pris à tâche de réunir les documents sur l'architecture privée en une collection de plus de 400 photographies des pignons bruxellois. A Gand enfin, M. A. Heins a recueilli une multitude de croquis en partie reproduits dans ses *Vieux coins de Gand* et *Vieux coins de Flandre* (5). Ajoutons que quelques villes possèdent dans leurs archives des documents précieux ; il faut citer ici la collection des dessins originaux réunis par M. Ferd. Vanderhaegen, à la bibliothèque publique de Gand, dont il est l'éminent conservateur, sous le nom d'*Album de Gand*, le beau recueil de dessins de vieux édifices de Malines exécutés par de Noter vers 1840 et conservé aux archives de Malines et la précieuse série de dessins d'après les pans de bois d'Ypres exécutés vers la même époque par feu Böhn. Ajoutons que la ville d'Ypres a fait exécuter une superbe série de grandes vues par agrandissement photographique de ses plus beaux restes d'architecture domestique.

Tous ces documents, et bien d'autres, prêtés par leurs propriétaires avec un empressement méritoire (1), ont été complétés par les documents privés et les nombreuses photographies qu'ont fournis des archéologues de toutes les vieilles villes belges ; ils ont été mis en œuvre par les soins du président du comité et ses collaborateurs MM. J. de Waele, P. Bergman, A. Heins, J. Laquet, J. Casier. — L'exposition destinée à fournir au Congrès d'archéologie des documents par l'étude rétrospective de l'habitation privée, a eu, dès avant l'ouverture du congrès, vingt-cinq mille visiteurs.

Pour la circonstance, l'écrivain de ces lignes avait publié une étude, dont il sera rendu compte plus tard sous le titre : *L'Habitation ancienne en Belgique*.

L'exposition nous fait saisir par voie de comparaison les physionomies si nettement tranchées des maisons anciennes des différentes provinces belges. C'est la maison rurale des Ardennes aux larges toits surbaissés et tronqués en crupons, couvrant des murs en moellons ; c'est la maison mosane, carrée, massive, aux murs plats, appareillés de grosses pierres, aux fenêtres carrées divisées en croisillons égaux et épais, parfois encadrées d'une moulure amortie en accolade dans la masse du gros linteau. La maison tournaisienne, que nous avons étudiée avec M. Soil dans les colonnes de la *Revue*, offre plus d'élégance dans un style un peu français ; on peut suivre sa révolution depuis le XIIe siècle dans des centaines de spécimens encore conservés.

Ailleurs c'est l'élégante maison brabançonne en brique combinée avec la pierre blanche du pays qui s'y mêle en minces cordons, en meneaux légers, en chaînes dentelées ; le toit élancé s'aboute à des pignons à la silhouette redentée de gradins et de pinacles et est interrompu par des fenêtres-lucarnes silhouettées de même. A Malines, sous les Keldermans, le pignon brabançon s'enrichit de décharges trilobées et de riches

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1893, p. 288.

2. V. *Études sur l'art à Tournai*, Castermann.

3. E. Soil, *L'Habitation tournaisienne*, Tournai, Castermann. — V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1905, p. 121.

4. Chan. Duclos, *L'art du pignon de Bruges*. Bruges, Van de Vyvere. — V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1902, p. 487.

5. Chez l'auteur.

1. Des remerciements sont dus ici à MM. Ch. Buls, E. Soil, J. Coomans, profes. Macie, F. Donnet, Frère-Macoir de l'École St-Luc, P. Comblen, J. Hermans, Niffle-Anciaux, colonel Dupiereux, Fromouton, Van den Hove, Smet et Sneyers, Vingeroedt, de la Censerie, H. Hoste, Willame, etc.

ornements fenestrés. A Bruxelles le pignon subit une évolution qui aboutit, à la renaissance, aux merveilles de la Grand'Place si célèbre.

La maison gantoise, en pierre blanche mêlée souvent de brique, se caractérise par ses pignons en pas de moineau, ses ajours multiples qui la font ressembler à une pétrification de la menuiserie des pans de bois, et par les nombreuses décharges cintrées qui rachètent le surplomb des étages. Les pignons d'Anvers ressemblent à ceux de Gand et à ceux de Malines.

Plus caractéristiques encore et plus universellement connus sont les gracieux pignons roses de la noble cité de Bruges, dans lesquels les créneaux des goutterots se continuent en gradins sur les rempants. Les fenêtres, à hautes croisées, s'ouvrent par rangées verticales dans un retrait chanfreiné qui s'amortit au sommet par une décharge décorée de résilles aveugles en briques découpées ; plus tard plusieurs travées se groupent sous une arcade sinueuse, et finalement la renaissance ramène les divisions par étages et par rangées horizontales de fenêtres toujours soulagées par les jolies décharges. Partout se multiplient de gracieux décors en briques, moulures et saillies et des ornements sous le centre des décharges. Des merveilles de décorations en briques se retrouvent à Ypres, à Furnes, à Nieuport, dans des façades de tons jaune, remarquables par la forme des arcs en anse de panier, et par les grandes fenêtres à tabernacles, ouvragées à merveille, qui occupent le triangle de pignon et éclairent le grenier.

*
* *

A Bruges, où nous voici amenés, est ouverte une exposition également originale, celle de la *Toison d'Or*, qui réunit des œuvres d'art de toutes sortes, relative saux grandes assises de cette princière confrérie.

Elle est organisée dans l'hôtel du gouvernement provincial. Des hallebardiers de belle prestance y font la garde d'honneur autour des trésors qu'a bien voulu envoyer le roi d'Espagne. On a tiré des musées espagnols, des palais et des collections privées de vrais joyaux, des tapisseries merveilleuses, des armoiries de princes, des portraits de souverains, des tableaux de l'Escurial et d'Aranjures. Le duc d'Albe a envoyé le portrait de son illustre ancêtre, le duc de Valence, celui de Philippe le Bel.

Dès l'entrée dans le grand vestibule se présente la « chapelle » du Chapitre de la Toison d'Or, constituée au moyen d'un superbe retable brabançon du XVe siècle, propriété de la famille Pensa de Mondari, des stalles richement ouvragées et surmontées des blasons de chevaliers, et autres détails d'ameublement. Au centre est un mannequin revêtu d'un riche costume de chevalier de la Toison d'Or, celui qu'a daigné prêter S. M. l'empereur d'Autriche. On voit dans la même salle la magnifique chape dite de Charles-Quint, provenant de la cathédrale de Tournai, ornée de rinceaux d'or d'une grâce exquise, et la belle chape de l'évêque Guillaume Fillastre, conservée au musée de Tournai ; ce sont deux chefs-d'œuvre de la broderie liturgique de l'époque. Des chasubles et des quartiers d'armes achèvent de donner à cette salle discrètement éclairée des allures de sanctuaire. Plus loin on voit une très remarquable série d'agrandissements photographiques disposés en farde d'écran, hauts de sol à plafond, et représentant les fameuses stalles de la cathédrale de Barcelone, dans lesquelles figurent les armoiries de tous les chevaliers de l'époque.

A l'étage se présente d'abord la salle « des Souverains » où sont réunis les portraits des principaux souverains de la maison de Bourgogne, autour du buste en bronze du fondateur de l'Ordre, Philippe le Bon. Les musées du Louvre, du Prado, de Berlin, de Budapest, de Sigmaringen, ont complété les séries ancestrales princières dont les palais royaux de Madrid et de Vienne ainsi que le château de Windsor ont fourni les éléments les plus précieux et les plus rares.

A côté s'ouvre la salle « des Chevaliers », où l'on a collectionné les portraits de ceux-ci. On y voit aussi les superbes colliers de Charles II, d'Alphonse XIII, de Léopold II, du prince de Croy.

Une autre salle encore est réservée aux tableaux des grands maîtres de l'époque. On peut contempler là réunies des merveilles illustres jalousement gardées dans des musées lointains ou dans des collections privées. Telle est l'« Annonciation » appartenant à la famille de Mérode et attribuée au maître de Flémalle, qui occupe tant en ce moment les spécialistes ainsi qu'« une Vierge et deux saintes », peinture remarquable appartenant à M. Martin Leroy de Paris. Le musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg a envoyé un portrait de prince, par Holbein, et une peinture inestimable, une « Annonciation » figurée dans l'intérieur d'une église, très remarquable comme architecture. Cette peinture est attribuée à un Van Eyck ; il est difficile de reconnaître la main magique de ce peintre adorable dans les têtes médiocres de l'ange et de la Vierge ; qu'on les compare aux figures célestes des deux saintes, Ste Marguerite et Ste Catherine, d'un tableau adossé au premier ! Notons aussi des tableaux de Memlinc, de Gérard David, des maîtres de demi-figures, etc.

Enfin la grande salle abrite un ensemble d'œuvres d'une richesse incalculable. Les parois sont couvertes de grandes et merveilleuses tapisseries, savoir : quatre des dix tapisseries de la série splendide consacrée à la *Conquête de Tunis*, par Charles-Quint (1535). Ce sont des hautelisses, d'un ton singulièrement clair et comme décolorées, fabriquées à Bruxelles par Pannemaker d'après les cartons de Jean Vermeyen ; en outre la belle tapisserie du *Miracle de Notre-Dame du Sablon*, de la collection Spitzer, que possède le musée du Cinquantenaire de Bruxelles. De remarquables armures de guerre ou de joute ayant appartenu à des souverains de Bourgogne et d'Espagne, font briller çà et là leurs métaux finement ornés. La maison d'Autriche a envoyé celle de Philippe le Beau, faite à la taille d'un enfant de quatorze ans, d'une valeur énorme et d'un travail superbe. Une autre est celle que revêtit Philippe II, à la bataille de Saint-Quentin ; la cuirasse porte une image de la Vierge et de l'Enfant Jésus. Une troisième, véritable chef-d'œuvre, a été exécutée pour Guido Baldo, duc d'Urbino, en 1546. Une armure de Nicolas III, comte de Salm-Neuburg (première moitié du XVIe s.), représente un art inimitable à tout jamais disparu.

Dans de nombreuses vitrines sont étalés des documents graphiques, manuscrits, miniatures. La bibliothèque « Bourgogne », à Bruxelles, a naturellement largement contribué à les garnir, avec celle de Paris et de Vienne. M. H. Chabeuf nous signale qu'on aurait pu en trouver d'autres importantes à la bibliothèque de Dijon.

La section de numismatique et de sphragistique contient des merveilles de l'art des médailles, notamment la médaille de Vittorio Pisano (1380-1456) représentant Alphonse d'Aragon et l'effigie de Philippe II par Leoni d'Arezzo (1510-1592). Mentionnons aussi le célèbre sceau en or de Charles le Téméraire qui, perdu à la bataille de Morat, fut retrouvé après la défaite du duc de Bourgogne.

***

La Wallonnie fait écho à la Flandre, tout en restant, à ce moment, à l'arrière-plan dans les manifestations d'art.

Nos lecteurs ont souvenir de la brillante exposition de « dinanderies » qui fut organisée à Dinant en 1903 et qui eut un grand succès. La ville des *Coopers* a voulu montrer cette année, que si elle a été au moyen-âge un des grands centres de la batterie de *cuivre*, elle eut à toutes les époques l'amour et la pratique des arts. C'est ce que démontre l'exposition ouverte cette année, qui embrasse des branches variées. La peinture commence par les tableaux du dinantais Joachim Patinier, dont les fonds, empruntés aux sites de la Meuse et de la Lesse, inaugurent le paysage chez les Primitifs, et par ceux de Henri Blès, deux peintres que notre directeur, feu M. Helbig, a beaucoup contribué à faire connaître et dont l'œuvre reste à préciser. Pour l'époque moderne, le grand maître est Wiertz, dont les peintures sont présentées par ordre chronologique : la comparaison du célèbre moderne et des primitifs n'est pas au désavantage de ceux-ci.

Dans le domaine de la sculpture, l'exposition met en valeur (par des reproductions photographiques) deux artistes dinantais ignorés de leur pays d'origine, les de Wespin, dits Tabaghetti, qui, établis au XVIe siècle dans le Nord de l'Italie, y exécutent de curieuses terres cuites polychromées. Citons encore un grand retable appartenant à l'église de Bouvignes, figurant la Passion et attribué à Jean Muzelle.

L'orfévrerie est largement représentée, notamment par le buste-reliquaire de saint Perpète, patron de Dinant, pièce somptueuse en argent repoussé, et surtout par une belle statue en argent repoussé de saint Lambert, et une superbe croix à double traverse.

La broderie nous fournit des pièces intéressantes, de très riches orfrois dignes d'être étudiés, et le compartiment des tissus nous montre les produits d'une ancienne industrie dinantaise, celle des « *fils tirés* », au des « *dentelles du point de Dinant* ». C'est un travail qui se rapproche de la broderie au plumetis, combinée avec celui des *fils tirés*. Cette technique donne des résultats fort remarquables. Les broderies à l'aiguille de Couvin sont, sinon très belles, du moins bien caractérisées et curieuses.

Conservation des Sites et Monuments.

Arras. — La Commission des Monuments historiques vient de se prononcer pour le classement des deux places d'Arras dont les pittoresques façades de maisons seront ainsi mises à l'abri des modifications que, ces temps derniers, on redoutait fort.

***

Paris. — La Société pour la Protection des Paysages de France, dans sa dernière séance de Comité, a donné son approbation et promis son concours aux résolutions prises par le Congrès de la Fédération Nationale des Sociétés provinciales relativement à la défense des sites, à la propagation des cités-jardins, au maintien de la zone désaffectée des fortifications de Paris en espaces libres.

La Société a encore demandé la conservation des remparts de Rochefort et tout spécialement de ceux de Brouage (Charente-Inférieure). Elle a signalé avec éloges le *Manuel de l'Arbre*, de M. E. Cardot, et la thèse sur *La Protection des Monuments historiques ou artistiques, des sites et des paysages*, de M. F. Cros-Mayrevieille.

***

Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme). — L'art roman a créé peu d'ouvrages plus impressionnants que le buste-reliquaire de saint Baudime, qui fut exposé au Petit Palais en 1900. Cette œuvre d'art vient d'être enlevée par des cambrioleurs.

***

Preuilly-sur-Glaise. — On vient de démolir la chapelle du château de Preuilly-sur-Glaise.

***

Fabriano (Italie). — On a volé récemment dans la chapelle San Venanzio, un tableau attribué au peintre du XVIe siècle Simone de Magistris, de Caldarola (et non à Dürer, comme l'ont imprimé divers journaux), représentant la Vierge avec l'Enfant entre saint Jérôme et saint Roch.

Œuvres nouvelles.

N va mettre la main aux premiers travaux pour la construction de la Basilique du Sacré-Cœur à Koekelberg-lez-Bruxelles : il s'agit de l'exécution des fondations.

Après trois ans d'études, les plans de cet édifice, dus à M. Langerock, sont arrêtés. La Commission royale des Monuments les a officieusement approuvés, l'approbation du Gouvernement ne peut pas faire de doute.

On sait que la commission nationale qui doit assurer la réalisation de cette grande idée de l'édification d'une Basilique du Sacré-Cœur s'est subdivisée en trois sous-commissions : financière, juridique, technique.

C'est la commission technique qui, naturellement, a eu à délibérer sur les plans. Elle est composée de MM. Lagasse-de Locht, directeur-général des bâtiments civils et président de la Commission royale des Monuments, l'architecte Maquet, l'architecte Delacenserie et M. le député ingénieur Dallemagne.

Quand fut présenté au Roi l'avant-projet d'une basilique en style bysantin, il déclara qu'il trouvait cet avant-projet incongru, parce que contraire aux traditions et, par suite, au sentiment national. Il préconisa pour la basilique le style gothique *primaire*.

L'église aura 110 mètres de long. Points de comparaison : Sainte-Gudule a 110 mètres de long ; la cathédrale de Malines 94 ; celle d'Anvers 117 ; le Sacré-Cœur de Montmartre 100 ; le dôme de Cologne, 119.

Le grand transept aura 54 mètres de longueur. Points de comparaison : Sainte-Gudule, 46 ; Anvers, 65 ; Montmartre, 50 ; Cologne, 75.

Hauteur de la clef de voûte : 34. Comparaison : Sainte-Gudule, 26 ; Malines, 27 ; Cologne, 45 ; Montmartre, 46.

Hauteur de la tour centrale, y compris la flèche (jusqu'à la naissance de la croix) : 139 mètres. Points de comparaison : Hôtel de Ville de Bruxelles, 114 ; cathédrale de Cologne, 157 ; cathédrale d'Anvers, 123.

Superficie totale : 5,330 mètres carrés. Points de comparaison : cathédrale de Malines, 3,870 ; Anvers, 4,960 ; Cologne, 6,166. On pourra placer jusqu'à neuf mille personnes dans la Basilique.

Celle-ci aura sept tours : deux à la façade ; une à chaque extrémité du transept ; une tour centrale ; deux à la partie postérieure. Les tours de la façade auront 50 centimètres de largeur de plus que celles de Sainte-Gudule. Le faisceau des tours produira un effet de masse très heureux.

Sous le chœur il y aura une crypte.

Sous la face antérieure s'ouvriront des sous-sols qui serviront d'abri et de lieu de réconfort aux pèlerinages.

L'emplacement actuellement acquis pour la Basilique, a une superficie de 3 hectares 32 ares. Il comporte, outre le terrain réservé à la Basilique, les rampes d'accès et la terrasse qui en fera le tour. Cette disposition rendra possible les processions sur le territoire même de l'église, qui est paroissiale.

***

La cathédrale Saint-Bavon de Gand sera dotée sous peu d'une nouvelle œuvre d'art de grand mérite, souvenir durable du Jubilé de l'Immaculée Conception : une monumentale figure de la Vierge due à l'habile ciseau du statuaire de Beule.

La statue est belle, tant sous le rapport de l'expression d'une exquise pureté, qu'au point de vue de l'exécution particulièrement soignée.

L'auteur a su assouplir son talent un peu rude, d'une rudesse très éloquente parfois, pour rendre le charme calme et pur de son idéal sujet.

Fresques anciennes.

Plaincourault. — M. J. Rouge a relevé des fresques assez bien conservées dans la chapelle désaffectée de Plaincourault, notamment le miracle de saint Martin et la figure du Christ pouvant dater d'environ 1400.

Nuremberg. — On a découvert depuis quelques mois dans la chapelle Saint-Maurice, à l'église Saint-Sebald, des fresques intéressantes qui semblent dater de la fin du XIVe siècle. Trois jusqu'à présent ont été remises au jour, dont la mieux conservée représente le martyre de sainte Ursule et de ses compagnes. Ces fresques accusent une grande parenté de style avec les œuvres du maître de la *Sainte Famille* de la collection Przibram, à Vienne, qui semble ainsi avoir appartenu à l'école de Nuremberg.

Brutten (Zurich). — En démolissant une vieille église, on a mis à découvert sur les murs, où elles étaient cachées par un badigeon, des fresques, vieilles de quatre à cinq siècles, et parfaitement conservées, représentant des scènes de la vie du Christ.

Découverte

Timgad (Algérie). — M. A. Ballu, architecte en chef des Monuments historiques de l'Algérie vient de découvrir une vaste église chrétienne du IVe siècle, dans le quartier oriental de la ville. Cet édifice mesure 85 mètres sur 24 ; il était précédé d'un parvis de même largeur, sur 20 mètres de long. Une chapelle funéraire avec sarcophages en place était annexée au monument, qui devait certainement être la cathédrale donatiste de l'antique Thamugadi.

Musées.

Marseille. — Sur la demande du conservateur du musée des Beaux-Arts, et à la suite d'un vœu formulé en ce sens par le comité d'inspection et de surveillance du musée, un certain nombre de chapiteaux et divers fragments de sculpture des XVe, XVIe, et XVIIIe siècles provenant de la démolition de l'ancienne église Saint-Martin viennent d'être transférés d'un dépôt de la voirie où ils gisaient depuis plus de dix ans au palais de Longchamp.

Ces ouvrages, que la pluie et l'air de la mer ont quelque peu détériorés, seront désormais à l'abri. Le conservateur s'occupe de les faire placer dans la salle du musée où se trouve le projet original du *Monument aux morts* de Bartholomé.

Paris. — Les statues de Charles le Bel et de Jeanne d'Évreux, provenant de l'abbaye de Maubuisson, et qui appartiennent aux Carmélites de Paris, ces œuvres authentiques d'Hennequin de Liége, viennent d'entrer au Louvre.

Aix-la-Chapelle. — Le musée Suermondt vient d'acquérir la riche collection Richard Moest de Cologne, composée principalement de sculptures sur bois allemandes et offrant en six cents pièces environ toute l'évolution de cet art en Allemagne depuis l'époque romane jusqu'au début du XIXe siècle. Il s'y trouve aussi une cinquantaine de meubles gothiques et Renaissance de la région du Bas-Rhin, environ huit cents fragments sculptés de toute sorte, et une cinquantaine de tableaux, anciens pour la plupart.

Congrès.

Un Congrès d'histoire et d'archéologie du Sud-Ouest se tiendra à Bordeaux du 17 au 20 octobre prochain.

***

Le Congrès d'archéologie de Gand, qui a réuni 1400 adhérents et 600 membres présents a été le plus réussi de tous ceux qu'a organisés jusqu'ici la fédération d'archéologie de Belgique. Il vient de se clôre. Nous devons remettre le compte-rendu à notre prochaine livraison.

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, LILLE-PARIS-BRUGES-BRUXELLES-ROME.

Carrelage de l'abbaye d'Asnières.

L'ABBAYE d'Asnières est située dans le département de Maine-et-Loire, commune de Cizay, près de Doué-la-Fontaine et Montreuil-Bellay.

Sa fondation remonte à la fin du XIIIe siècle. Sa construction était terminée vers 1230.

Fondée par les seigneurs de Montreuil-Bellay, l'abbaye d'Asnières conservait leurs tombeaux qui furent violés, au XVIe siècle, par les protestants. Ils la ravagèrent totalement et la brûlèrent.

Asnières ne se releva jamais de ce désastre.

Les cloîtres n'existent plus. La salle du chapitre ne montre plus que son mur de l'Est. Des bâtiments, ne survit que l'abbatiale.

Au XVIIe siècle, les toitures de l'église furent tant bien que mal réparées, les dalles tumulaires du cloître furent transportées dans le chœur.

Dès le milieu du XVIIIe siècle, aucun service religieux n'y était plus célébré.

Au XIXe siècle, l'église servit de grange, la nef fut démolie ; le chœur et le transept subsistèrent seuls, tels qu'on les voit aujourd'hui, et l'ouverture de la nef unique et étroite, est fermée par une cloison de tuffeaux.

Ce chœur et ce transept appartiennent au style Plantagenet ; c'est avec St-Serge et Toussaint d'Angers, un modèle de ce mode de construction.

C'est peut-être même le plus complet type du genre.

Le chœur est rectangulaire ; la voûte soutenue par deux colonnes très élancées.

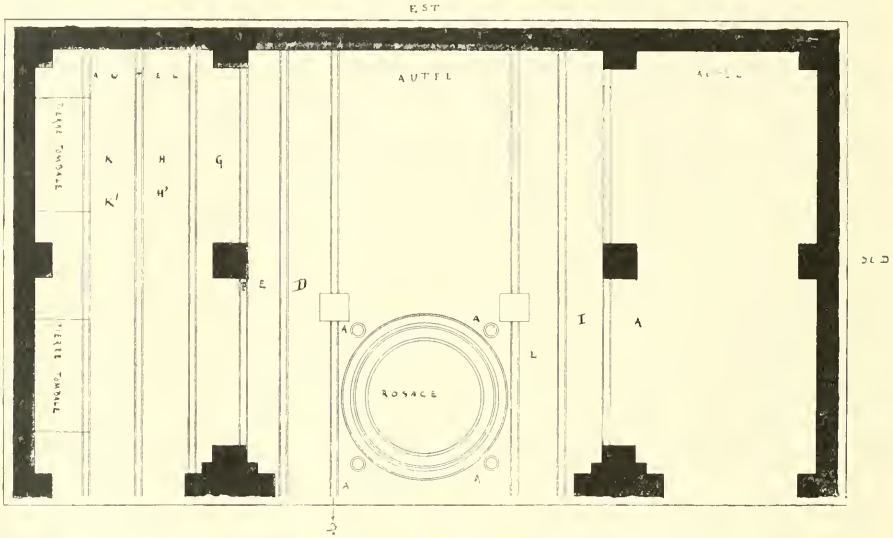
Au mur du chevet, subsistent les trois autels et le dais polychromé de la stalle de l'abbé [1].

1. Depuis quelques années, un avenir meilleur semble réservé à l'église de l'abbaye d'Asnières. Elle a changé

Le chœur abrite le pavage dont l'étude va suivre.

Le dallage d'Asnières, pour l'étude duquel je prie le lecteur de se reporter au plan, se compose d'une grande rosace, cantonnée de quatre petits pavés ronds.

Cette rosace cantonnée, est placée exactement devant le maître-autel. A droite et à gauche sont des espaces remplis de divers



Église de l'abbaye d'Asnières. — Plan du Chœur.

types de pavés émaillés, espaces divisés par des bordures de pavés émaillés aussi. Chaque bordure est séparée du champ par des bandes étroites de petits pavés foncés verts, noirs.

Tous ces pavés ont beaucoup souffert, surtout récemment.

Quand l'église servait de grange les voitures passaient pesamment chargées sur ces carrés d'argile cuite et les pulvérisaient. Du centre de la grande rosace il ne reste rien. Dans le côté sud du chœur, les pavés subsistent très rompus, ou remplacés en partie par des pavés unis.

Dans le côté nord du chœur près des pierres tombales, il semble qu'on ait réuni tous les types de pavés provenant du dallage entier. Quelques types n'existent ainsi qu'à un seul exemplaire.

La grande rosace ne nous montre plus que quatre segments de quatre cercles concentriques. Tout le reste manque ou n'est plus marqué que par des pavés frustes. Entre les cercles concentriques de pavés émaillés se trouvaient des cercles concentriques de petits pavés noirs verdâtres. Voir plan de la *Rosace*.

Il est difficile de dire combien la rosace comportait à l'origine de cercles concentriques de pavés. On peut présumer qu'il manque un rang de grands pavés de cou-

de propriétaire, et la messe est célébrée chaque semaine dans une chapelle du transept.

leur, deux rangs de bordure foncée étroite, et un pavé rond placé au centre même de la rosace.

Cette rosace a 3 mètres de diamètre exactement.

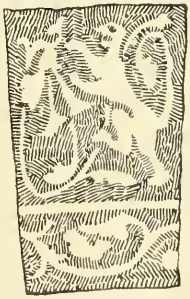
Pour surcroît d'incertitude, tous les pavés de couleur sont usés, au point que la restitution que j'en propose est tout à fait hasardée.

N° 1, R'. État actuel.

Restitution.

Telle qu'elle est, voici cette restitution en fig. R dans son ensemble.

N° 2, R''. État actuel.



Restitution.

Je donne en fig. R', n. 1, R'', n. 2, R''', n. 3, R'''', n. 4, les dessins en noir de chacun des pavés la composant.

Je n'ai aucune incertitude en ce qui concerne le pavé R'''. Ce pavé est le même que celui retrouvé dans le chœur de la cathédrale d'Angers, par M. de Farcy, et publié par lui-même dans cette *Revue de l'Art chrétien* (1).

Les grands pavés décorés de la rosace, ne présentent tous qu'un même parti de coloration. Le fond foncé est donné par la couleur rougeâtre de la terre cuite ; le dessin par de la pâte blanche remplissant un creux imprimé dans l'argile. Un vernis jaune pâle transparent répandu sur le tout, colore en *ton chaud* la décoration de ces pavés. C'est le système employé en général pour tous les pavés décorés.

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1903, page 12.

J'ai dit que la grande rosace était cantonnée de quatre pavés circulaires Je donne le dessin de ce pavé en la figure RR n° 5.

Il est du même genre de décoration que

N° 3, R'''. État actuel.

ceux de la grande rosace, décor jaune pâle sur fond terre cuite. Le dessin n'est plus réellement bien visible que sur un seul des quatre pavés.

Chacun de ces quatre petits pavés circu-

N° 4. R'''' État actuel

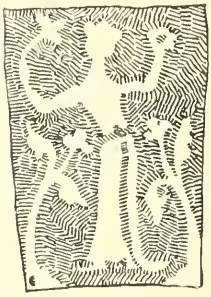
laires, est lui-même entouré d'un cercle de petits pavés foncés formant bordure isolante du champ.

Les pavés du champ touchant la rosace sont étudiés plus loin.

Type H, n° 6.

Pavé dont la décoration consiste en quatre fleurs de lis réunies par le pied.

La couleur est particulière et à signaler.

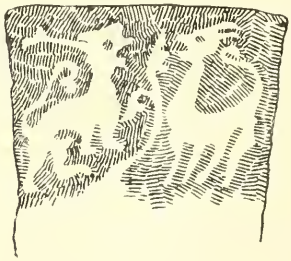


Restitution.

Le fond est noir et la fleur de lis jaune clair.

Ces pavés se rencontrent dans la partie H du plan. (Voir le plan.)

Type B, n° 7.



Restitution.

Pavé de bordure ; il rappelle beaucoup un autre pavé de bordure aussi retrouvé à St-Maur-sur-Loire. (*Revue de l'Art chrétien*, mars 1905.)

La seule différence est dans les petits

fleurons qui circulent aux deux bords du pavé dans la longueur.

A Asnières, ce pavé se trouve en B, près de la grande rosace, côté de l'Évangile.

N° 5, RR.

Fond terre cuite.

Dessin blanc jaune.

Tous les pavés reproduits en noir ont une cote qui permet d'en apprécier la dimension réelle.

N° 6, type H.

Type L, n° 6bis.

En *L* sur le plan est un curieux motif composé de 20 pavés.

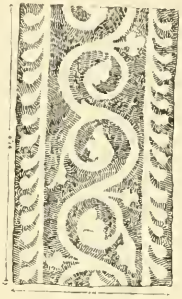
C'est un polygone de douze côtés ; des pavés en losange, forment des axes se coupant à angle droit.

Ce polygone comprend en somme vingt pavés se décomposant comme suit :

a) quatre pavés losange, n. 8bis ;

b) quatre carrés ;

c) douze pavés triangulaires ; très foncés, presque noirs unis.



N° 7, type B.

Je ne donne pas de reproduction des pavés triangulaires *c*. Les pavés carrés figurent dans le carrelage de St-Maur de Glanfeuil, *Revue de l'Art chrétien*, mars 1905.

a) pavé en losange. Dessin jaune, n. 8bis, clair sur fond terre cuite. Dessin tracé très irrégulièrement.

N° 8,bis type L

Type G, n° 8.

En G sur le plan est un motif composé de cinq pavés.

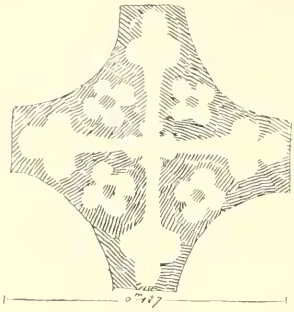
Quatre pavés circulaires unis, très foncé de ton vert noirâtre.

Un pavé décoré. Pavé rectangulaire, angles évidés ; décor blanc jaune sur fond rouge terre cuite ; croix tréflé, cantonnée de quatre-feuilles.

Il ne donne que la reproduction de ce dernier pavé.

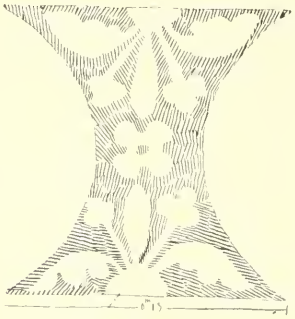
Type A, n° 9.

En A sur le plan est un motif composé de trois pavés : lesquels assemblés forment un rectangle.



N° 8, type G.

Je le reproduis tel que je l'ai retrouvé en place ; les pavés semi-circulaires disposés en ailes de moulin. Mais il est possible que ce soit une erreur de pose, consécutive à



N° 9, type A.

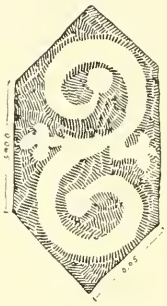
un remaniement du pavé. Il est possible que dans le dessin primitif les pavés demi-circulaires se complétaient pour former un cercle.

Les pavés semi-circulaires sont unis noir vert très foncé.

Les pavés décorés, rectangle à deux côtés évidés, se présentent comme d'habitude, avec un décor blanc jaune sur fond terre cuite.

Type E, n° 10.

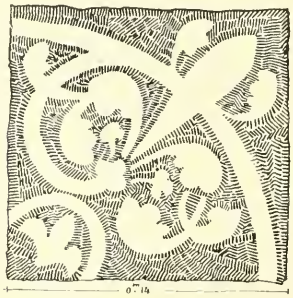
En E sur le plan est un motif composé de cinq pavés décorés : un pavé carré,



N° 10, type E.

quatre pavés longs à six pans, avec un décor en forme d'S.

Le pavé carré est sensiblement le même que celui de St-Maur de Glanfeuil, Voir *Revue de l'Art chrétien*, mars 1905.



N° 11, type H'.

Il reproduit le pavé long à six pans.

Tous ces pavés portent un décor blanc jaune sur fond terre cuite.

Le même type existe à Asnières, avec cette variante que le pavé carré du centre est uni, vert foncé noir, au lieu d'être décoré.

Type H', n° 11.

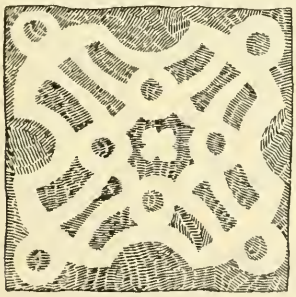
En H' sur le plan, est un somptueux motif; le dessin complet est fourni par

N° 12, type P. 0m,20 dans la plus grande dimension.

quatre pavés rectangulaires semblables décorés. Décor blanc jaune sur fond terre cuite.

Type P, n° 12.

En P sur le plan, est une bordure dont



N° 13, type K.

je donne le dessin, décor blanc sur fond terre cuite.

Chaque bordure est isolée du champ, par un filet de petits pavés étroits et longs très foncés d'un noir tirant sur le vert.

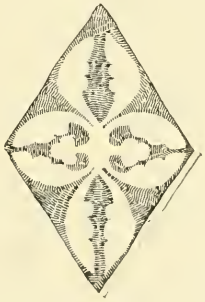
Ces petits pavés de bordure ont une largeur de 0m,025.

Type D.

En D sur le plan, est un motif composé d'arceaux se pénétrant unis, et de pavés décorés. Ces pavés décorés sont ceux étudiés sous les nos 13 et 15, dans le carrelage de St-Maur, *Revue de l'Art chrétien*, mars 1905. Je prie le lecteur de bien vouloir s'y reporter.

Type I.

En I sur le plan, est un motif composé de pavés triangulaires décorés, se groupant autour d'un pavé hexagonal, décoré aussi,



N° 14, type K'.

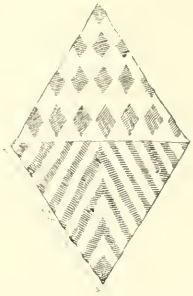
chaque pavé triangulaire est séparé du suivant par un pavé uni, rectangle long, de couleur foncée, vert presque noir. Ce motif s'est déjà rencontré à St-Maur : le pavé triangulaire y figure sous le n. 14.

Type K.

On trouve sur le plan en K des pavés dont je donne le dessin. Le décor en est comme toujours jaune pâle, mais cette fois sur un fond très foncé presque noir, le même fond rencontré sur le pavé à fleurs de lis.

Ce pavé décoré n. 13 se trouve juxtaposé à d'autres pavés datant tout au plus du

XIVe siècle. A première vue, ces entrelacs semblent m'amener à le dater de la Renais-



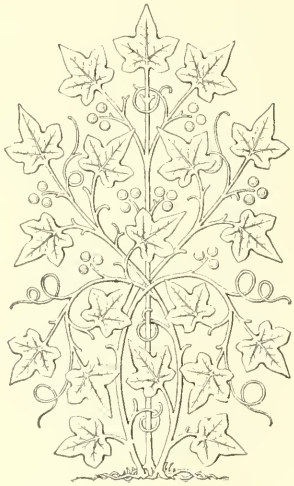
N° 5, type K'. 0m,5 de côté.

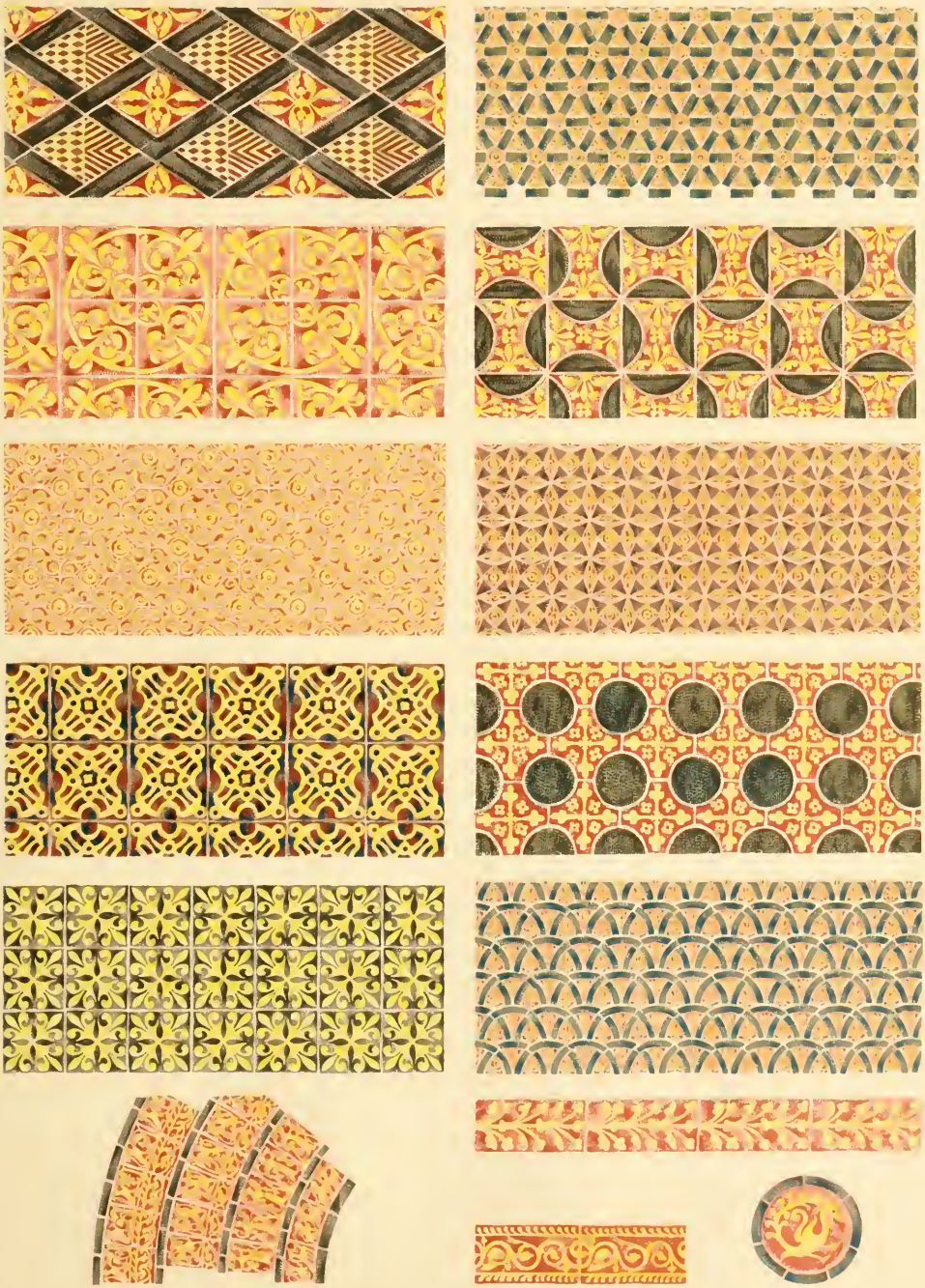
sance. Les lecteurs seront juges. Je ne me prononcerai pas, mais sa facture est exactement celle des carrelages plus anciens, et mon opinion est qu'il est du XIVe siècle lui aussi.

Type K'.

En K'' sur le plan, voisinant avec le type K, est un motif composé de pavés décorés, en losanges, et de longs pavés foncés, les séparant. Je donne n. 14, n. 15, ces pavés décorés ; le dessin se montre jaune clair sur fond terre cuite. Le pavé n. 15 affecte vaguement le dessin d'un blason, je ne crois pas cependant qu'il soit bon de s'avancer dans cette voie. Je propose plutôt d'y voir simplement un motif décoratif.

J. Chappée.





Carrelage de l'Abbaye D'Asnières.
Dessins d'ensemble

Les Anges [1].

V. LA HIÉRARCHIE.

La hiérarchie des Esprits célestes est divisée en neuf *chœurs*, comprenant trois ordres. Saint Grégoire le Grand les classe ainsi : le premier ordre comprend : les *Séraphins*, les *Chérubins* et les *Trônes ;* le deuxième, les *Dominations*, les *Principautés* et les *Puissances ;* le troisième, les *Vertus*, les *Archanges* et les *Anges*. Selon saint Denys l'Aréopagite, les Vertus sont rangées dans le deuxième ordre, et les Principautés dans le troisième [1].

Fig. 39. — Ange thuriféraire (XVe s.), église de N.-D. de Nuremberg. (Extrait de l'ouvrage de Mr Mendelsohn.)

Fig. 40. — Bas-relief à la Ferté-Milon (cliché extrait de l'ouvrage de Me Mendelsohn.)

La représentation des *Anges* est rare avant le Ve siècle [2]. Elle apparait dans les mosaïques de Sainte-Marie Majeure à Rome. On trouve les *neuf chœurs* repré-

Fig. 41. — Baptême du Christ. Tympan de S. Maria della Pieve d'Arrezzo.

1. Voir les articles précédents, pp. 165 et 226.
N. B. Les figures 39 à 47 ont trait à l'article précédent.
2. L'abbé Pascal en signale un exemple mentionné dans les actes du martyre de Saint Procope (303).

1. V. *Saint Michel et les saints Anges*, par l'abbé E. Soyer, Coutances. 1870.

Pl. II — Le Trépas et l'Assomption de la Vierge, par ORCAGNA à Florence.

sentés sur plusieurs monuments : dans les mosaïques des voûtes de la Mortarana de

Fig. 42 — L'Assomption, bas-relief au chœur de la cathédrale de Paris. (Extrait de l'ouvrage de Mr Mendelsohn)

Fig. 43. — L'Adoration des Rois Mages, tapisserie flamande, par Corno, à Florence.

Fig. 44. — S. Joseph. (Vign. de l'Impr. St-Jean l'Évangéliste).

Fig. 45. — Le Calvaire. (Vign. de l'Impr. St-Jean l'Évangél.)

Palerme (XIIe siècle), dans les sculptures de la porte méridionale de la cathédrale de Chartres (XIIIe), dans celles de la porte du Nord de la cathédrale de Bordeaux, à la Sainte chapelle de Vincennes (XIVe) dans

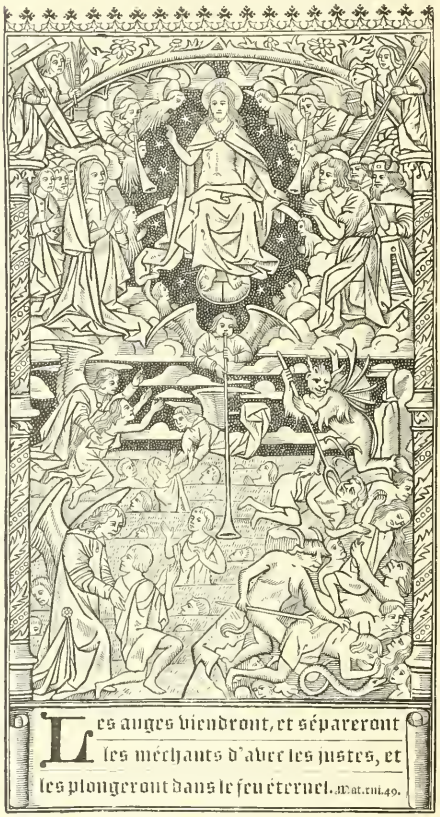


Fig. 46. — Le Jugement dernier, d'après les *Heures* de Simon Vostre. (Extrait des éditions modernes de la Soc. St-Jean l'Évangéliste).

les peintures de l'église de Saint-Chef en Isère (XIIe) et d'une chapelle méridionale de la cathédrale de Cahors (XVe), etc... (1).

On voit aussi la représentation en sculp-

1. V. *Un tableau de la hiérarchie céleste, d'origine russe*, publié par le P. Cahier, *ouv. cité*, p. 33 et par la *Revue archéologique*, année 1857.

ture de toute la hiérarchie des bons anges

Fig. 47. — Le Jugement dernier. (Galerie nationale à Rome, provient de la collection Corsini).

conservé à l'église de Saint-Eustache de Milan et exécuté en 1338 par Jean Baldieri de Pise. L'*Ange* montre de l'index la *Vérité* personnifiée par une jeune fille ; dans le tombeau de saint Pierre martyr,

le *Chérubin* tient trois livres de la main et le *Trône*, une gloire elliptique. Les Séraphins, fort mutilés, semblent avoir porté des chandeliers. La figure *Domination* tient un sceptre dans la droite et un globe terrestre dans la gauche ; l'*Archange* tient un objet malheureusement détruit ; la *Principauté* a dans chaque main un rocher sur lequel s'élève un château fortifié ; la *Puissance*, la droite tendue en avant, le poing fermé, semble poursuivre les esprits infernaux ; à ses pieds est enchaîné le démon. Tous les esprits célestes ont sur la tête un bandeau marqué au front d'une sorte de petite flamme, sauf les *Principautés* et les *Dominations*, qui ont une couronne complète. La *Vertu* a la main tendue vers le ciel [1].

Premier Ordre.

Les *Séraphins*, les *Trônes* et les *Chérubins* ne s'éloignent pas du trône de l'Éternel; ils ne cessent de faire retentir le ciel du divin *Trisagion*. Ce sont les sédentaires du Ciel. Aussi sont-ils rares dans l'iconographie, qui représente surtout les sujets intéressant l'humanité.

Fig. 48. — Ancien flabellum.

Les figures en pied que nous donnons de ces célestes personnages ont été dessinées d'après des compositions de feu le baron Bethune.

Fig. 49. — Le Père Éternel entouré d'anges, sculpture flamande du XVe siècle.

***

Les *Séraphins* (*fig. 51*), dont le nom est synonyme de feu, placés au foyer éternel de l'amour, répètent le cantique éternel entendu par Isaïe « *Saint, saint, saint est le Dieu des armées, toute la terre est pleine de sa gloire.* » Ils sont appelés aussi les *Ardents ;* le feu est leur attribut, le rouge, leur couleur; leurs vêtements, quand ils

1. Feu le chan. Van Drival a publié dans la *Revue de l'Art chrétien* une belle étude sur l'*iconographie des anges* (année 1866).

en ont, sont flamboyants [1]. Ils se voient, dans les monuments anciens, rangés au

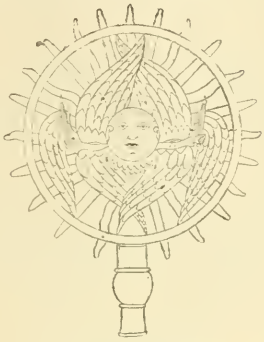


Fig. 50. — Ancien flabellum.

pourtour de la gloire qui entoure l'image de Dieu et qui figure le ciel. L'art chrétien,

Fig. 51. — Séraphin.

conformément à la vision d'Isaïe [2], les a figurés comme habillés de leurs six ailes, dont deux montent vers la tête, deux descendent vers les pieds, et deux sont déployées [1]. Ils portent parfois dans la main le *flabellum* avec cette inscription : *Saint, saint, saint ;* ou quelquefois un glaive (*fig. 51*). La figure d'un *Séraphin* était en retour l'ornement consacré des anciens *flabella* (*fig. 48 et 50*).

Les séraphins accompagnent souvent l'image de saint François d'Assise, honoré du titre de « Père séraphique ».

* * *

Les *Chérubins* (*fig. 52*) possèdent la plénitude de la science. Leur nom signifie *assistant.*

Fig. 52. — Chérubin.

On leur donne deux ou quatre ailes, et souvent ils ont la forme d'une tête ailée ; parfois ils sont en pied, vêtus de l'aube, avec amict et manteau ; ils tiennent les deux mains levées en signe d'admiration, parce qu'ils contemplent de tout près le Verbe

1. Comte Grimouard de Saint-Laurent. *Manuel de l'Art chrétien.*
2. Isaïe VI, 2.

1. Portail méridional de Chartres.

éternel. Leurs ailes sont souvent parsemées d'yeux, parce qu'ils sont les anges de la doctrine [1]. Leur couleur préférée est le blanc ou le bleu.

Une seule fois dans l'Écriture, on voit un chérubin abandonnant le trône de Dieu, et c'est pour chasser Adam et Ève du Paradis et en garder l'entrée.

* * *

Les interprètes des saintes Écritures s'accordent à reconnaître des *Trônes* (*fig. 55*)

Fig. 53. — Trône

dans les roues de la vision d'Ezéchiel. On les figure en conséquence par des roues ailées et ocellées, c'est-à-dire parsemées d'yeux (*fig. 54*), ils ont deux ou quatre ailes (*fig. 53*), et parfois ils reposent sur des flammes ou sur des roues.

Le chan. Van Drival a proposé de faire reposer les Séraphins sur des flammes, les Chérubins sur des livres, les Trônes sur des roues, quand ces esprits célestes sont représentés par des figures humaines.

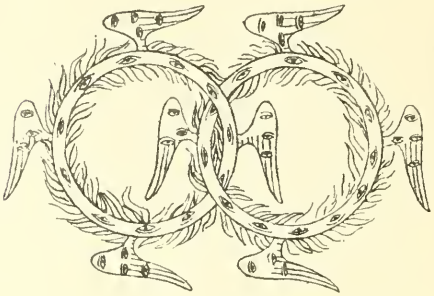


Fig. 54. — Trônes.

* * *

Deuxième Ordre.

Les *Dominations* (*fig. 55*), d'après saint Bernard, commandent aux chœurs angé-

Fig. 55. — Domination.

liques chargés des ordres extérieurs du Très-Haut.

On les représente vêtus d'aubes allant

1. Abbé J. Corblet, *Vocab. des Symboles.*

jusqu'aux pieds, avec ceintures d'or et étoles vertes, tenant de la droite une hampe terminée par une croix, et de la gauche, un globe également surmonté de la croix et marqué des lettres IC-XC. A Chartres, elles ont une belle tunique, un manteau, un sceptre et une couronne.

***

Les *Principautés* (*fig. 56*), dont le nom signifie *conducteur suivant l'ordre sacré*, sont les princes des nations, qu'ils conduisent à

Fig. 56. — Principauté.

l'exécution du plan divin. En Orient on les représente avec des vêtements de soldat et une ceinture [1]. A Chartres, elles ont l'amict paré, l'aube et la dalmatique du diacre, et elles portent un livre de la main gauche. Les Principautés ont les mêmes insignes que les Dominations; au lieu de la croix hastée, on leur met parfois en main une tige fleurdelisée.

***

Les *Puissances* (*fig. 57*) ont pour fonc-

Fig. 57. — Puissance.

tion de protéger les peuples contre les

Fig. 58. — Vertu.

esprits infernaux. Elles figurent vêtues de

1. V. Didron, *Guide de la peinture du mont Athos.*

l'aube et portent, comme les Dominations,

Fig. 59. — Archange.

la haste crucifère et la boule du monde

Fig. 60. — Ange.

timbrée du monogramme du Christ.

Selon l'expression de Mgr Grosnier, empruntée à saint Bernard, il est généralement admis que les Dominations exercent sur les ordres suivants une sorte de pouvoir, que les Vertus sont chargées des opérations de la grâce, que les Puissances nous protègent contre les esprits infernaux. Il est probable qu'aux esprits de cette hié-

Fig. 61. — Vignette de la Société St-Jean l'Évangéliste.

rarchie, il appartient de présider aux lois générales de la nature et de la grâce. Les longues robes des princes, les aubes des prêtres, les insignes de la puissance et de la juridiction leur sont réservées [1].

Troisième Ordre.

Les *Vertus* (*fig. 58*), dont le nom veut dire force, président au maintien des lois qui régissent le monde matériel, et suspendent les lois de la nature quand la gloire de Dieu

1. V. Didron, *Manuel de l'Art chrétien.*

l'exige. Elles sont chargées des opérations de la grâce.

L'iconographie leur donne les mêmes attributs qu'aux chœurs du deuxième ordre, la haste croisetée et le globe du monde; la balance est parfois leur attribut distinctif.

***

Les *Archanges* (*fig. 59*), dont le nom veut dire ange supérieur, sont chargés des révélations et sont appelés à remplir auprès des hommes des missions importantes. Comme chefs de la milice céleste investis des fonctions extérieures, on leur donne souvent des vêtements de soldat, avec cotte de mailles et ceinture d'or, quelquefois une armure complète et des chaussures militaires. Ils tiennent d'une main le glaive et le javelot, et de l'autre un globe (1).

Fig. 62. — L'Ange Saint Michel en guerrier.
(Cliché de l'éditeur M. Behrs).

Les *Anges* (*fig. 60*) sont les ministres ordinaires de la Providence divine.

Fig. 63. — Vignette de la Société St-Jean l'Évangéliste.

Les Anges personnellement connus, et qui ne correspondent pas à la deuxième

Fig. 64. — Raphaël et Tobie, d'après un incunable du XVe siècle.

catégorie du 3e ordre quoiqu'on les nomme habituellement archanges, sont au nombre

1. Le nom d'archanges qu'on donne aux sept esprits bienheureux dont il s'agit ci-après, n'indique pas, selon quelques auteurs, leur place dans la hiérarchie que nous venons de faire connaître, mais veut dire au contraire qu'ils s'élèvent au-dessus de toute nature angélique. Du reste, on peut, et l'on doit peut-être admettre, que les catégories dont il s'agit sont relatives, non pas à la nature des créatures célestes prises individuellement, mais seulement à leurs fonctions actuelles, fonctions qui peuvent être dévolues à l'un ou l'autre des esprits célestes.

de sept. L'Écriture-Sainte en nomme trois, qui sont : *Michel, Gabriël* et *Raphaël*. Ils figurent au nombre des sept *assistants au trône de Dieu*, dont il est question dans les textes sacrés. Le concile tenu à Rome sous le pape Zacharias (745) déclara ces trois noms d'anges seuls authentiques, et rejeta les autres. Mais plusieurs noms apocryphes restèrent en usage. *Ouriël*, qui

Fig. 65. — Raphaël et Tobie.
(Vignette de la Société St-Jean l'Évangeliste).

est nommé dans Esdras [1] se trouve invoqué dans plusieurs anciennes litanies.

Les autres sont *Sealthiël, Barachiël* et *Gehudiël*.

*
* *

Les « archanges » en général peuvent être représentés revêtus de la cotte d'armes de guerrier, la droite armée du glaive, comme étant les chefs de la milice céleste [2] ; outre ces attributs, ils ont toujours le nimbe, les ailes, et parfois le globe dans la main [3].

Gabriël est le céleste messager entre tous, celui qui annonce à Marie l'Incarnation du Verbe. C'est par milliers de fois que l'art chrétien l'a représenté dans son auguste mission, et la scène dont il est l'acteur est une des plus gracieuses que l'imagination humaine ait conçues (*fig. 2 et 20*). Il faut peut-être placer au-dessus de toutes les compositions issues de ce beau thème l'Annonciation de Fra Angelico au couvent de Sainte-Marie à Florence. On peut citer aussi comme chef d'œuvre le groupe de la Vierge Marie et de l'Ange Gabriël qui figure au grand portail de la cathédrale d'Amiens.

Raphaël, le compagnon de voyage de Tobie, nous apparaît comme incarnant le type de l'ange gardien, dont nous reparlerons plus tard (*fig. 64 et 65*).

Saint Michel, vainqueur de Satan, est représenté en guerrier (*fig. 61, 62 et 63*), portant un bouclier timbré d'une croix, et marqué parfois de la devise qui traduit son nom : *Quis ut Deus?* Il est armé d'un glaive ou d'une lance croisetée à son bout, avec laquelle il transperce ordinairement la tête du *dragon*, qui représente Lucifer vaincu [1]. Cet équipement militaire rappelle qu'il est le chef de la milice céleste, à la tête de laquelle il vainquit le prince et l'armée des mauvais anges : *Michael et angeli ejus prœliabantur cum dracone* [2].

Le missel lui demande qu'il nous introduise dans la sainte lumière promise à Abraham et à sa postérité. l'Église elle-même lui attribue la fonction de recevoir les âmes. Aussi saint Michel figure-t-il souvent au moyen-âge dans la scène naïve du *pèsement des âmes*. Il dépose l'âme dans la balance symbolique, qu'il supporte lui-même ou que tient la main divine sortant des nuages [3]; il lutte contre les efforts de Satan en personne pour entraîner le plateau chargé du poids des péchés [4]. Quel-

1. A Chartres, ils ont la lance et le bouclier.
2. Au mont Athos, ils portent des boules avec le nom de JÉSUS.
3. Liv. IV. — V, 20. — X, 28.

1. V. P. Cahier, *ouv. cité*, p. 34. *Catalogue du Musée de Cluny*, Nos 732 et 738.
2. Apoc. XII, 7.
3. Ex. : Jugement dernier du portail de la cathédrale d'Autun. — Vitrail de la cathédrale de Bourges.
4. Ex. : pierre tombale du XIe siècle provenant de l'abbaye de Florenne et conservée à l'abbaye de Maredsous (Belgique).

quefois, armé du glaive de la justice éternelle, il tient lui-même la céleste balance. Cette caractéristique de saint Michel était si bien passée en usage, qu'elle a fait prendre l'archange pour patron des divers petits métiers où la balance était un instrument usuel. Cette fiction, et surtout la manière dont elle a été rendue au moyen âge, est certes bien naïve ; mais c'est exagérer, que de la qualifier de burlesque, avec l'abbé Pascal [1] ; elle est trop sévèrement jugée par Molanus. On la rencontre figurée fréquemment dans les peintures et les vitraux du moyen âge, et les artistes du XIIIe siècle n'ont pas craint de la sculpter au portail de Notre-Dame de Paris.

L. Cloquet.

1. *Institutions de l'Art chrétien*, t. I, p. 62.

FIN.

Fig. 66. — Ange portant un phylactère

La Vie de Jésus-Christ

racontée par les imagiers du moyen âge sur les portes d'églises *(Suite)* (1).

Déposition de croix.

SUIVANT pas à pas le récit évangélique, les Byzantins, dans les longues séries de leurs fresques, placent souvent, après le tableau du Calvaire, l'épisode de Joseph d'Arimathie allant demander à Pilate le corps de Jésus. — Dans les pays d'Occident, nous ne connaissons aucune représentation semblable ; nous trouvons seulement, à titre tout à fait exceptionnel, sur trois monuments romans de Provence, une scène qui doit chronologiquement prendre place avant la Déposition de croix : c'est l'achat par les Saintes Femmes d'aromates destinés à embaumer le corps de Jésus. Sans doute cet épisode, emprunté à quelque œuvre byzantine, a-t-il particulièrement séduit l'esprit mercantile des Provençaux du XIIe siècle, qui l'ont reproduit presque sans aucune variante, sur le linteau de Saint-Gilles, sur un bas-relief de l'ancienne cathédrale de Beaucaire et sur un chapiteau du cloître d'Arles. Les détails de cette scène sont rendus avec une exactitude scrupuleuse, qui ne va pas sans quelque vulgarité ; ainsi, sur la composition de

Fig. 79. — Linteau de porte de l'ancienne cathédrale de Monopoli (Italie XIIe siècle).
Descente aux limbes. — Les Saintes Femmes au tombeau. — Déposition de croix.

Saint-Gilles (*fig. 71*), les trois Maries, apportant chacune le petit récipient où elle mettra les produits achetés, s'avancent timidement vers les marchands, assis à leur comptoir : l'un de ceux-ci s'occupe à peser les aromates, et pose le doigt sur un des plateaux de la balance : on peut se demander si c'est pour s'assurer de la sensibilité de l'instrument, ou pour tricher sur le poids.

Cette scène ne se retrouve nulle part, à notre connaissance, en dehors de ces trois monuments ; on ne peut en effet lui assimiler la figure isolée d'un disciple porteur d'un vase de parfums, placée quelquefois, comme à Reims, non loin du Crucifié, pour rappeler les apprêts de la sépulture du Christ.

Partout ailleurs, les imagiers montrent, immédiatement après la Crucifixion, la Déposition proprement dite, qui a fait partie du répertoire des imagiers pendant toute la période gothique ; et le Repos du corps de Jésus dans les bras de Marie, sujet auquel les Italiens ont donné le nom de

1. Voir les précédents articles, années 1905, pp. 217, 299, 363 ; 1906, pp. 32, 181, 302, 379 ; 1907, pp. 17, 156, 235.

« Pietà », et qui, apparu seulement vers la fin du Moyen-Age, devint surtout fréquent au temps de la Renaissance.

Déposition byzantine. — Le premier type de Déposition, celui que nous rencontrons sans cesse sur les monuments des XIe et XIIe siècles [1], est d'origine byzantine. L'ancien linteau de la cathédrale de Monopoli (Italie, — *fig. 79*), comme le tympan de San Isidoro de Léon (Espagne, vers 1150 — *fig. 80*), reproduit, en en exagérant la rudesse et les erreurs de dessin, les plaques d'ivoire et les vantaux de bronze byzantins [1] ou allemands [2]. Le Christ est encore suspendu à la Croix par la main gauche, dont Nicodème, debout, s'efforce d'arracher le clou à l'aide d'une pince ou tenaille énorme [2]. Ce détail se retrouve, rigoureusement copié, sur les portes de Monopoli, Verceil, Léon (San Isidoro), Strasbourg (*fig. 57*), sur des chapiteaux de la Daurade (à Toulouse), d'Elne, sur le tombeau de don Ordoño (à Léon *fig. 68*) et sur les vantaux de bronze déjà cités [3].

Fig. 80. — Tympan de porte méridionale de San Isidoro de Léon (XIIe siècle).
Ascension. — Déposition de croix. — Les saintes Femmes au tombeau.

1. Monopoli, Verceil ; Foussais ; Stänga ; San Isidoro, à Léon ; San Domingo de Silos ; bas-relief d'Externstein, etc.

2. Cet outil devient parfois difforme au point de ressembler à un levier, à une clef de mécanicien (porte Santa Catalina, Burgos, *fig. 75*), etc.

1. Vantaux de Trani, Ravello, Monreale, Vérone.

2. Vantaux de Novgorod, fabriqués sans doute à Magdebourg au XIIe siècle : on sait que les ateliers de cette ville imitaient les modèles byzantins.

3. Le détail des tenailles manque à S. Hilaire de Foussais (XIIe siècle, *fig. 81*) et à Stänga (île de Gothland, XIIIe siècle *fig. 63*).

Cependant sur quelques monuments [1] et sur quelques ivoires [2], c'est non le clou de la main gauche, mais celui des pieds, que Nicodème s'occupe d'enlever : dispostion peu logique, car nécessairement, pour éviter la chute du Corps divin, il a fallu détacher les pieds avant les mains ; l'ancien jubé de

Fig. 81. Eglise de Saint-Hilaire de Foussais (Vendée, XIIe siècle). Tympan d'une arcade latérale de la façade. — Déposition de croix.

Bourges [3] nous fournit la démonstration de cette observation : là, en effet, le disciple arrachant le clou des pieds, et ceux des mains étant déjà enlevés, les bras pendent inertes, et le corps ne tient que par un invraisemblable prodige d'équilibre.

Quant à la main droite de Jésus, parfois elle reste encore fixée au bois, comme à Saint-André de Verceil, mais le plus souvent elle est déjà détachée, et Marie, debout près de la Croix, saisit d'un geste bien naturel cette main glacée pour la porter à ses lèvres [1], ou quelquefois sur son cœur [2]. Cette dernière disposition n'a guère été adoptée que vers la fin du Moyen-Age. Cette idée touchante vient de l'iconographie byzantine, et le moine Denys la mentionne encore, au XIVe siècle, comme habituellement suivie par les artistes grecs ; parfois même ceux-ci, négligeant la vraisemblance en faveur du symbolisme, représentaient le Corps sacré en équilibre, les deux mains étant détachées et baisées l'une par la Vierge, l'autre par Madeleine ou par Joseph d'Arimathie.

Une variante assez intéressante est celle où Joseph et Nicodème, parfois debout sur une courte échelle [3], portent ensemble sur leurs épaules ou entre leurs bras le corps inanimé de l'Homme-Dieu : il en est ainsi à Foussais, à San Domingo de Silos (XIIe siècle), à Strasbourg, à Externstein [4] et enfin à Stänga (*fig. 63*), où le barbare ciseau de l'imagier a taillé un disciple minuscule, à genoux et ployant sous le poids d'un Christ gigantesque. Partout ailleurs, Joseph porte seul le cadavre sacré, qu'il tient à bras le corps : la poitrine de Jésus vient ainsi naturellement s'appuyer sur l'épaule et sur la tête du disciple fidèle qui parfois semble y appliquer respectueusement ses lèvres.

1. Portes de Lucques (par N. Pisano), de Burgos (chapelle Santa-Catalina) ; monument de Mussy-sur-Seine (Aube), ancien jubé du Bourget (Savoie), etc. (XIIIe s.).
2. Notamment un ivoire de l'ancienne collection Spitzer.
3. XIVe siècle. — Il n'a été conservé que quelques morceaux de ce jubé.

1. Bas-relief de San Domingo de Silos, porte de San Isidoro de Léon, Foussais, Monopoli (XIIe siècle) ; ambon de Parme (1175) ; ancien jubé de Bourges (XIVe siècle) ; de même sur les vantaux de Novgorod, sur l'ancien jubé du Bourget, sur les chapiteaux d'Elne et de la Daurade, etc.
2. Tombeau de don Ordoño, à Léon ; monument de Mussy-sur-Seine.
3. Vantaux de Trani.
4. Ce bas-relief gigantesque, sculpté à même le rocher dans une grotte transformée en chapelle, porte la date de 1115, mais il semble ne pouvoir guère avoir été exécuté avant 1150.

Faisons remarquer encore dans les Dépositions de ce type, que saint Jean, lorsqu'il y figure, joue un rôle absolument passif : ainsi à Foussais [1], l'imagier Audebert [2] nous le montre tenant tranquillement le livre de son Evangile, sans paraître s'occuper des autres acteurs, qui s'empressent autour de Jésus ; — que le soleil et la lune, sous les diverses incarnations que nous avons signalées plus haut [3] assistent souvent à la scène, du moins sur les monuments du XII siècle [4] ; de même en ce qui concerne l'Église et la Synagogue [5].

Il faut réserver une place à part à ce fantastique bas-relief d'Externstein, que nous avons déjà mentionné et sur lequel l'originalité de l'inspiration ne le cède qu'à la barbarie de l'exécution ; les détails les plus extraordinaires sont accumulés dans cette composition de cinq mètres de haut : — Dieu le Père, couronné du nimbe crucifère, se penche au-dessus du corps de Jésus : il tient à la main une croix de résurrection à laquelle est attaché un large étendard. Peut-on dire qu'il s'apprête, comme au décès des saints, à recueillir l'âme de son Fils ? Ce serait presque une hérésie, car Jésus n'a cessé d'habiter le ciel, conjointement avec les deux autres Personnes de la Trinité : pourtant il semble bien d'après l'attitude de cette figure, que telle ait été la pensée de l'artiste bénédictin. — Une autre inspiration, plus heureuse, lui a fait placer au dessous de la croix, Adam et Ève agenouillés, adorant l'Homme-Dieu qui par sa mort vient de racheter leur faute. — Dans ce bas-relief, tout est singulier, jusqu'à la position de Nicodème, qui pour atteindre le corps de Jésus, est monté sur les branches stylisées d'un arbre, recourbé en rinceaux de pur ornement.

Çà et là enfin on peut relever quelques détails particuliers : ainsi cet ange [1], qui, à

Fig. 82. — Bas-relief du cloître de San Domingo de Silos (Espagne, XIIe siècle). — Déposition de croix.

Foussais, descendait du ciel pour soutenir la tête inerte de Jésus, et ceux qui, à San Domingo de Silos (*fig 82*) balancent des encensoirs autour du Corps divin ; — ou ce Juif, qui prépare et étend sur le sol un linceul, comme sur l'ambon de Parme et sur la façade de Stânga ; ou enfin ce personnage énigmatique, disciple ou plutôt prophète à

1. De même à Mussy-sur-Seine, Bourges, Externstein, le Bourget (bas-relief publié par la *Revue de l'Art Chrétien*, année 1906, page 292).

2. Le tympan de Foussais est signé : *audebertus : d : sco : iohe : augeriaco :* (S. Jean d'Angély) : *me : fecit.*

3. Voir l'article précédent, page 235.

4. Foussais, tympan de Saint-Pons (détruit) ; ambon de Parme ; vantaux de Vérone, bas-relief d'Externstein, etc.

5. Ambon de Parme, diptyque (XIIIe siècle) de la collection Wallace.

1. Aujourd'hui brisé.

la barbe formidable [1] qui, sur le linteau de Monopoli *(fig. 79)* écrit, assis au pied de la croix, le récit ou l'annonce de la Rédemption.

Nous avons déjà dit que ce premier type, seul usité à l'origine, avait peu à peu disparu du répertoire des imagiers : au XIIIe siècle, il est déjà rare ; aux XIVe et XVe, nous n'en connaissons guère que trois exemples : l'un à Léon, sur le tombeau du roi don Ordoño, dans un tympan qui paraît antérieur au reste du monument ; un autre, conservé sur un fragment de l'ancien jubé de la cathédrale de Bourges (XIVe siècle) ; le dernier enfin dans un groupe de Mussy-sur-Seine (Aube), groupe sculpté évidemment par un artiste archaïsant, qui a maladroitement imité [2] un modèle ancien, qu'il avait sous les yeux, sans même bien le comprendre, tant la conception de ce modèle était devenue étrangère aux inspirations artistiques de l'époque. Mais, sur la foule des retables que nous ont laissés les imagiers de ce temps, nous ne connaissons aucun exemple d'une Déposition de croix composée selon ce premier thème, qu'on peut appeler le thème byzantin [3].

Cependant, entre ce type et celui adopté par les modernes, il y a eu forcément une transition : nous en trouvons un exemple à la voussure de Reims (fin XIVe siècle) et sur un des écoinçons du soubassement, à la façade de Bourges (XVe siècle) : là, Nicodème n'arrache plus les clous sacrés, il tend les bras pour recevoir le corps de Jésus, que Joseph monté sur une courte échelle, soutient par les épaules ; Marie et Jean se tiennent un peu plus bas. Ne sont-ce pas déjà les éléments et presque l'esquisse du chef-d'œuvre de Rubens [1] ?

Pietà. — Mais dès cette époque les artistes commençaient parfois à s'affranchir du texte étroit de l'Évangile pour s'attacher plus spécialement aux sentiments mêmes qui s'en dégagent : ils remarquèrent que, dans cette grande scène de la Déposition de Croix, l'intérêt principal, le nœud du drame en quelque sorte, résidait dans la douleur de Marie en présence du corps de son Divin Fils ; et comme précisément à cette époque le culte de la Vierge se développait de plus en plus, ils en arrivèrent, simplifiant la scène, à en rejeter dans l'ombre ou même à en supprimer peu à peu les autres éléments, pour concentrer toute l'attention sur Jésus et Marie : la Vierge, dès lors, n'assiste plus, passive, à la Déposition, celle-ci est déjà terminée, et le Corps bien-aimé repose, raidi et décoloré, entre les bras de la Mère de Douleurs ; c'est le modèle de la « Pietà ».

Dès le XVe siècle, le motif principal est fixé : au centre du tableau, Marie est assise à terre, défaillante, dans une pose assez semblable à celle qu'on lui donne, à la même époque, dans la scène de la pâmoison au pied de la croix [2]; Jésus est étendu sur les genoux de sa Mère, et elle lui soutient la tête avec précaution ou quelquefois lui caresse le visage [3]. Les personnages accessoires changent seuls, plus ou moins

1. Cette figure rappelle étonnamment celles d'Abraham et d'Isaac, assis à la frise du porche de Moissac.

2. Ainsi d'après sa position et sa forme, on peut penser que l'escabeau sur lequel est monté Joseph, était sur l'original une échelle que, par suite de mutilations sans doute, le sculpteur de Mussy n'a pas su reconnaître.

3. Les diptyques d'ivoire s'inspirant jusqu'à la fin des modèles byzantins, ont conservé ce type bien longtemps après qu'il eut disparu de la sculpture monumentale.

1. Cette disposition se retrouve sur beaucoup de retables du XVIe siècle : Marissel, Touffreville, Vétheuil, etc. Un groupe du XVe siècle, provenant de l'ancienne abbaye de Seligenstadt sur le Mein, présente également ce type (moulage du Musée de Bruxelles) ; de même un retable de Louvain (XVe siècle), etc.

2. Porte intérieure de la cathédrale de Ségovie (XVe siècle), d'Orense (XVe siècle), de Nuremberg (Saint-Laurent, XIVe siècle), de Rue (début XVIe siècle), etc., et beaucoup de retables.

3. Saint-Laurent de Nuremberg *(fig. 6)*.

nombreux selon l'inspiration de l'artiste et l'emplacement dont il dispose ; sur la plupart des portails, quatre ou cinq acteurs au maximum : presque toujours Jean et Madeleine [1], souvent une ou deux Saintes Femmes [2], rarement Nicodème et Joseph d'Arimathie [3], plus rarement encore le centurion [4] ; — sur quelques monuments étrangers, surtout en Espagne, la figuration augmente : à Milan [5], deux anges assistent à la scène ; à Orense (Espagne, fin XVe siècle), on trouve S. Pierre et trois autres apôtres, un cavalier, plus six anges volant au-dessus du groupe sacré ; sur les retables également, les personnages rassemblés autour du Corps de Jésus sont en général plus nombreux.

Les attitudes et les rôles de ces acteurs sont fort variés, sans être toujours heureusement choisis : ainsi à Milan, le Corps du Christ est si roide qu'il ne pourrait en quelque sorte tenir en équilibre sur les genoux de la Vierge, si un disciple et une Sainte Femme ne le soutenaient, l'un par les pieds, l'autre par la tête ; — à Orense, l'artiste, qui a enfilé sans façon la couronne d'épines sur un des bras de la croix, nous montre tout auprès S. Pierre tenant gravement sa clef symbolique, sans paraître s'occuper du reste de la scène. Sur le tombeau de Schreyer, à l'église Saint-Sébald de Nuremberg, Adam Krafft a su donner à ses personnages des attitudes plus vraisemblables, mais non moins prosaïques : le Corps de Jésus est déjà déposé, et deux disciples, l'air attristé, s'en vont tranquillement leur chemin, emportant, comme pour ne rien laisser perdre, l'un le marteau et les clous, l'autre la couronne d'épines familièrement passée à son bras. — Mais il est une figure, celle de Madeleine, qui a généralement fourni aux imagiers des inspirations touchantes : sur un retable de Kaysersberg (Alsace, fin XVe siècle, *fig. 83*), c'est la pécheresse, et non Marie, qui porte à ses lèvres la main transpercée de Jésus [1] ; à Troyes, sur la Pietà de l'église Saint-Jean,

Fig. 83. — Retable peint de l'église de Kaysersberg (Alsace), (début du XVIe siècle). — Déposition de croix.

elle verse, plus timide, sur les pieds de l'auguste Victime le parfum contenu dans un vase précieux.

Peu à peu cependant, comme nous l'avons dit, les artistes tendirent à simpli-

1. Nuremberg (Saint-Laurent), Rue, etc.
2. Nuremberg (Saint-Laurent).
3. Rue, Ségovie.
4. Orense.
5. Œuvre de Hans de Fernach.

1. De même sur le retable de Ternant (Nièvre), où par une disposition bizarre, la scène se passe à l'intérieur d'une chapelle gothique : du dehors, les curieux regardent par les fenêtres.

fier la scène : au XVe siècle, c'est encore par exception que nous trouvons, au milieu des meneaux flamboyants qui découpent le tympan du portail de Lhuître, en Champagne [1], le groupe isolé de la *Mater Dolorosa* tenant sur ses genoux le Corps inanimé de son Fils ; mais à partir du XVIe et surtout du XVIIe siècle, ce type est devenu absolument traditionnel : on le reproduit de toutes manières, non seulement sur des monuments destinés à décorer des chapelles [1] ou des calvaires, mais encore sur les verrières des cathédrales et les tableaux des musées.

Mise au tombeau.

La Mise au tombeau semble être la suite et le complément nécessaire de la Déposition de la croix ; cependant ces deux scènes ont eu, dans l'iconographie médiévale, une fortune bien différente : la seconde, nous l'avons vu, a été représentée dès le XIIe siècle sur un grand nombre de portes d'églises ; la première, au contraire, si l'on excepte les œuvres des arts mineurs et notamment les vantaux de bronze des basiliques d'Italie [2], la première ne figure, jusqu'au XIVe siècle, que sur de bien rares monuments et seulement sur des parties accessoires de la construction : au portail de Chartres, à la Daurade de Toulouse, à Elne, c'est un chapiteau ; à San Domingo de Silos, c'est un panneau du mur du cloître, qui reproduit ce sujet au XIIe siècle. A la fin du XIIIe seulement, sur le tympan de la Calende à la cathédrale de Rouen, il prend rang à la suite des scènes de la Passion; au

Fig. 84. — Fragment du retable de Thielen (Belgique). — Jésus déposé de la croix.

1. De même à Saint-André, également dans l'Aube.
2. Vantaux de Saint-Paul-hors-les-Murs (à Rome), de Bénévent, etc. ; paliotto de Salerne, etc.

1. Égl. Saint-Dizier à Troyes, Bantigny (Aube), Cunault (Maine-sur-Loire), le Tréport (avec six personnages), Montmirail (actuell. au musée du Mans), St-Martin-aux-Bois, etc.

siècle suivant, surtout en Allemagne, il fait partie intégrante de cette série. Mais c'est surtout au cours de la dernière période médiévale et pendant la Renaissance que les artistes s'appliquent à représenter la Mise au tombeau: alors on la trouve sur la plupart des retables consacrés au récit de la mort du Sauveur [1] ; enfin on en fait le motif de compositions monumentales [2] dont les personnages, sculptés en ronde bosse, atteignent et dépassent même parfois la taille humaine.

L'iconographie grecque cependant, dans les longues séries de fresques des églises orientales, n'avait jamais abandonné ce sujet ; au cours des âges, elle l'avait développé, enrichi de détails, divisé en deux scènes devenues peu à peu traditionnelles : d'abord on voyait le Corps divin couché sur le linceul à côté du tombeau; les Saintes Femmes, à l'entour, se lamentaient ; puis on assistait à l'ensevelissement proprement dit : Nicodème et Joseph déposaient le Corps dans le sarcophage. Sur l'un et l'autre tableau apparaissait, au second plan, la Croix, pour rappeler que le sépulcre était creusé au flanc du Calvaire.

Les artistes occidentaux qui ont traité ce sujet l'ont beaucoup moins détaillé [3]; ils y ont néanmoins apporté une intéressante variété de conception comme d'exécution. Les maîtres de Bénévent et de Salerne, imbus des traditions byzantines, ont représenté, en bronze et en ivoire, le sépulcre de Jésus sous la forme d'un petit édifice à colonnes et à coupole, qu'ils nous montreront du reste à nouveau, exactement reproduit, dans la scène de Pâques : c'est là que les disciples déposent le Corps dans un tombeau, dont l'un d'eux apporte et ferme le couvercle [1]. Cependant à Saint-Paul-hors-les-Murs, l'édifice disparaît, et nous trouvons seulement un sarcophage, que le ciseleur a pieusement timbré d'une croix nimbée. Cette forme de sarcophage a fait fortune dans les siècles suivants, et c'est elle qui a été définitivement adoptée par tous les imagiers [2] jusqu'à ce que, au début de la Renaissance, certains artistes, désireux d'innover et puisant dans le texte sacré une heureuse inspiration, aient, comme au tympan de Rue [3], donné au sépulcre l'aspect d'une simple grotte creusée dans le roc vif du Calvaire.

Quelle que soit la forme du tombeau, l'acte même de l'ensevelissement est à peu près toujours figuré de la même manière : deux disciples, dans lesquels on se plaît à reconnaître Nicodème et Joseph d'Arimathie, portent Jésus comme suspendu dans le linceul [4] dont ils tiennent chacun une extrémité, l'un du côté de la tête, l'autre de celui des pieds ; parfois le Corps est déjà posé sur le tombeau : un apôtre se penche sur lui, comme à Rouen *(fig. 59)* pour examiner pieusement les saintes plaies ; ou bien il est déjà, comme à Saint-Laurent de Nuremberg *(fig. 6)* tout enveloppé du suaire, qui ne laisse plus apercevoir que le visage, et qu'un des assis-

1. Blignicourt (Aube), Airion (Oise, *fig. 85*), Touffreville Seine-Infér., *fig. 74*), Ambierle (Loire), Marissel (Oise), Louvain.

2. Solesmes (fin XVe siècle), Chaource (Aube, XVIIe siècle), Saint-Mihiel (par Ligier Richier, XVIe siècle), Eu, Xanten, etc.

3. Sur certains retables, comme celui de Thielen, est représentée une scène intermédiaire entre la Déposition et l'Ensevelissement : on ne voit plus la Croix, et le Corps repose sur le linceul ; mais on ne voit pas non plus le tombeau *(fig. 84)*.

1. Bénévent.

2. S. Domingo de Silos, Chartres, Rouen, Nuremberg, etc.

3. A la voussure de Rue, c'est encore le type du tombeau carré.

4. A Santa-Cruz de Ségovie, c'est la Vierge même qui, assise entre les deux disciples, tient sur ses genoux le Corps de Jésus enveloppé du suaire.

tants achève de disposer autour des pieds (1).

Remarquons, à propos de ce visage de Jésus, que, sauf sur les vantaux de Bénévent, il n'est jamais, du moins à notre connaissance, couronné du nimbe dans la scène de la Mise au tombeau. Sans doute, à l'époque où cet épisode a été le plus fréquemment représenté, l'usage du nimbe tendait à disparaître ; cependant une telle considération ne suffirait pas à expliquer la particularité que nous signalons, et l'on doit penser que les imagiers, en supprimant ici le nimbe, ont estimé que ce signe ne convenait pas au Corps inerte de Jésus,

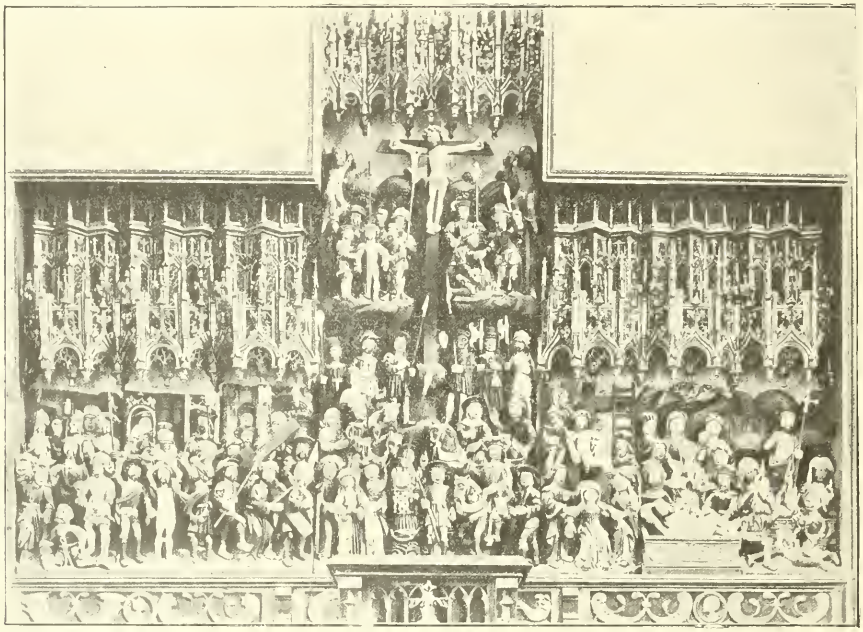


Fig. 85. — Retable d'Airion (Oise, commenc. XVIe siècle). — Jésus arrêté, — flagellé, — chargé de la croix, — dépouillé de ses vêtements. Crucifixion (cliché de M. Martin-Sabon).

séparé de son Ame ; dans les mêmes séries, en effet, nous retrouvons le Christ nimbé dans les scènes toutes voisines, de la Descente aux limbes, de la Résurrection, etc.

Comme dans la plupart des épisodes que nous avons déjà passés en revue au cours de cette étude, le nombre des acteurs de la Mise au tombeau n'a cessé d'augmenter dans la suite des âges : sur le paliotto de Salerne (XIe siècle) on ne trouve que les deux disciples porteurs du Corps ; sur les vantaux de Saint-Paul-hors-les-Murs (fin XIe siècle) (1), ils sont trois; sur ceux de Bénévent (XIIe siècle), cinq; sur le chapiteau de Chartres (XIIe siècle, *fig. 44*), quatre; mais à partir de la fin du XIIIe siècle, les

1. A peu près de même sur un groupe du XIVe siècle, conservé au musée de Saint-Omer.

1. Ces vantaux, brûlés en 1823, portaient la date de 1070.

artistes rassemblent près du tombeau, en outre des disciples traditionnels, la Vierge Marie qui s'agenouille [1] ou tombe en pâmoison [2]; Madeleine, qui oint d'aromates le Corps de Jésus [3]; les Saintes Femmes, qui s'empressent à l'entour [4]. C'est ainsi qu'au tympan intérieur de la porte de Notre-Dame de Nuremberg (XIVe siècle), on compte une douzaine de personnages. Enfin, lors de la Renaissance, sur les retables [5], ainsi que sur les monuments isolés comme les Calvaires de Bretagne [6] ou les Tombeaux de Solesmes [1], de Chaource (Aube), d'Eu, de Saint-Mihiel [2], de Xanten, etc., le nombre est à peine moins considérable. Vers la même époque, quelques artistes ont introduit une variante dont l'intention pieuse n'excuse pas suffisamment l'originalité et la méconnaissance des textes : ils ont montré, comme sur une boiserie du Mans (musée Singher *fig. 86)* les anges ensevelissant le Christ, tandis que les acteurs habituels assistent passivement à la scène.

Fig. 86. — Le Christ mis au tombeau par les anges. — Sculpture sur bois de la fin de la Renaissance (collection Singher, au Mans), (cliché de M. Singher).

Après la Mise au Tombeau, les Grecs ont imaginé un autre tableau, qui en constitue en quelque sorte l'épilogue : devant le tombeau, scellé de quatre sceaux, les Saintes Femmes veillent ; tout auprès, dorment les soldats préposés à la garde du Sépulcre ; un seul d'entre eux résiste au sommeil : c'est le centurion Longin, tourmenté d'inquiétude et presque déjà de remords, regardant d'un œil anxieux ce tombeau d'où, pour lui comme pour le monde entier, va tout à l'heure sortir le salut. — Pensée ingénieuse et profonde, dont on s'étonne de ne retrouver l'expression dans aucune des œuvres monumentales des imagiers d'Occident.

Il convient pourtant de signaler qu'au XVe siècle, un certain nombre d'artistes, en Allemagne et en Alsace, ont reproduit

1. Rue (tympan *fig. 20)*.
2. Nuremberg (à Notre-Dame et à Saint-Sébald), Solesmes, Saint-Mihiel, etc.
3. Rouen (tympan de la Calende, *fig. 59)*.
4. A Nuremberg sur le monument de Schreyer, A. Krafft a groupé autour de Jésus 9 figures. Une Sainte Femme baise le visage, une autre les pieds du Christ ; une troisième se pâme ; une quatrième remet à un disciple le vase d'aromates, etc.
5. Ternant (Nièvre), Airion (Oise, *fig. 85)*, Vétheuil, etc
6. Notamment à Saint-Thégonnec, où l'un des personnages tient sur son bras la couronne d'épines.

1. Huit figures.
2. Treize figures, dont celle de Véronique.

assez maladroitement et sans se douter peut-être qu'ils imitaient des productions antérieures, ce tableau spécial à l'iconographie grecque. Les « Sépulcres » monumentaux qui, abrités sous des arcatures flamboyantes, décorent les nefs de Fribourg-en-Brisgau, de Neuweiler (*fig. 87*), de Vieux-Thann, etc., montrent contre toute

Fig. 87. — Tombeau dans l'église de Neuweiler (Alsace), monument entièrement peint, fin XVe siècle).

vraisemblance, le Corps du Christ étendu à même sur la pierre du tombeau ; en arrière, les trois Saintes Femmes apportent les aromates dans des vases dorés, et contemplent d'un air dolent la divine Victime ; sur les côtés, deux anges, parfois réduits à des proportions minuscules [1], parfois au

1. A Neuweiler.

contraire [1] atteignant comme les autres acteurs, la taille humaine, balancent des encensoirs. Sur le devant du tombeau sont sculptées, non en ronde-bosse comme les autres, mais en haut-relief, les figures de deux ou trois soldats [2], assis ou couchés, de face ou même de dos ; plus ou moins endormis, ils tiennent nonchalamment leurs armes ; l'un d'eux [3] a même à la main une bouteille [4], indiquant ainsi d'une façon triviale, que l'ivresse n'est pas étrangère à son sommeil.

Descente aux Limbes.

QUITTONS pour un instant le tombeau où repose le Corps divin, et suivons Jésus dans cette mystérieuse descente aux Limbes, où il va délivrer les âmes anxieuses de sa venue.

Cette scène apparaît déjà, en Orient, sur

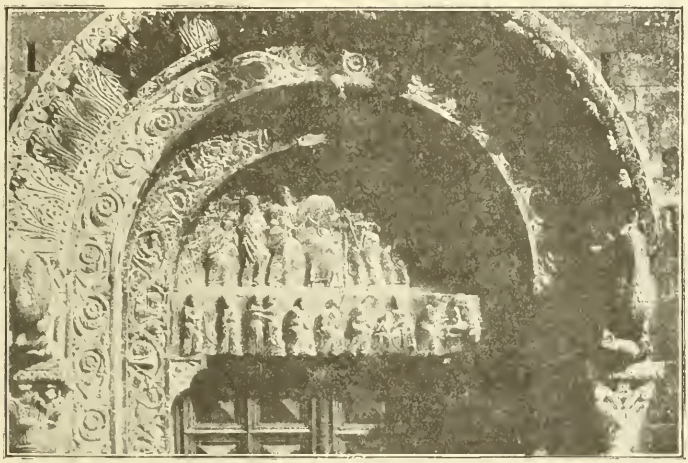


Fig. 88. — Tympan de la cathédrale de Bitonto (Italie). — *Linteau :* Annonciation. — Adoration des Mages. Circoncision. — *Tympan :* Descente aux Limbes.

les fresques du VIIIe siècle ; à partir du XIe, on la retrouve, sous le nom d'*anastasis*, dans toutes les séries byzantines [5], et en Occident elle a, jusqu'à la fin du XIIIe siècle, conservé sa place dans le répertoire des imagiers. Mais, à partir de cette époque, c'est seulement par exception qu'elle se rencontre encore çà et là [1] sur quelques monuments. — Au cours de cette longue carrière, l'iconographie et la conception même de cette grande scène se sont profondément modifiées.

A l'origine, conformément à la donnée théologique, les peintres et les mosaïstes se sont représenté les Limbes comme un séjour mystérieux, triste sans nul doute,

1. A Vieux-Thann.
2. A Solesmes et à Saint-Mihiel, on trouve aussi des soldats auprès du sépulcre ; mais avant le XVe siècle nous n'en avons jamais rencontré dans la scène qui nous occupe.
3. A Neuweiler.
4. Nous retrouverons ce détail, sur quelques calvaires bretons, dans la scène de la Résurrection.
5. Voir notamment la fresque de Daphné.

1. Il s'agit uniquement de monuments sculptés ; sur les vitraux des XVe et XVIe siècles, le sujet de la Descente aux Limbes est fréquemment traité.

mais absolument différent de l'enfer : les êtres qui y gémissent sont des Justes, souffrant du tourment moral de l'attente, mais n'endurant aucun supplice physique ; nul démon ne les maltraite, nulle flamme ne les brûle : l'idée des Limbes est complètement distincte de celle de l'Enfer.

Aussi, sur la fresque de Santa Maria Antiqua (Rome, VIIIe siècle), comme sur celle de St-Clément (Rome IXe siècle), rien ne rappelle-t-il le séjour infernal : Jésus, tout entouré d'une auréole [1], pose le pied, non sur un démon mais sur un petit personnage noir dans lequel on doit reconnaître la Mort vaincue. De même, sur le tympan de Bitonto (Italie, commencement du XIIIe siècle, *fig. 88*), aucun détail n'indique les souffrances des Justes... L'auteur des vantaux de Pise va même plus loin, et c'est au milieu d'un riant paysage d'arbres que le Christ, tenant une petite croix, tend la main aux âmes, comme pour les aider à franchir un pas difficile (*fig. 89*) [1].

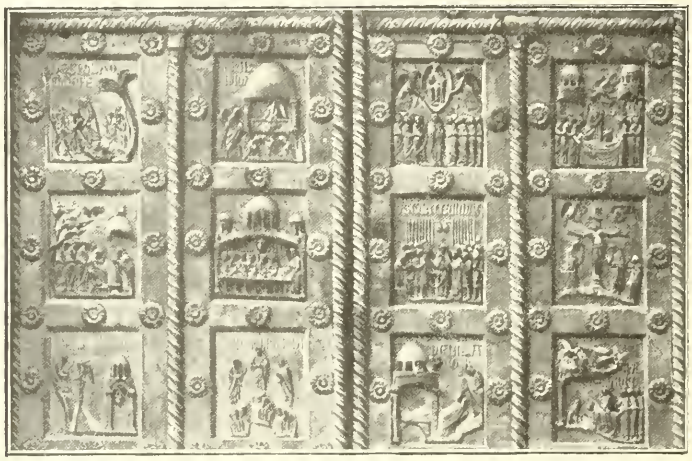


Fig. 89. — Vantaux du Campanile de Pise (la série commence en bas, à la gauche du lecteur). — Tentation de Jésus. — Transfiguration. — Résurrection de Lazare. — Rameaux. — Lavement des pieds. — Cène. — Baiser de Judas. — Crucifixion. — Descente aux Limbes. — Les saintes Femmes au tombeau. — Ascension. — Coronation de la Vierge.

Quelques enlumineurs de manuscrits, développant cette idée de la Mort vaincue, qui avait préoccupé les plus anciens artistes chrétiens, ont représenté les Justes comme sortant de tombeaux. En sculpture, nous ne connaissons aucun exemple d'une telle représentation ; toutefois sur les vantaux de bronze de la porte de Plock, à Novgorod, on peut voir un sépulcre, ou du moins l'image de l'Abîme dans cette sorte de cuve ou de puits d'où émergent les têtes des âmes libérées.

Cependant vers la même époque, sur les vantaux de Bénévent (*fig. 90*), on doit déjà se demander si le personnage couché sous les pieds de Jésus ne représente pas Satan plutôt que la Mort. En tout cas, ici

1. Cette particularité n'existe que sur les compositions des premiers siècles.

1. Malgré la singularité d'une telle représentation, on ne peut douter du sujet, en présence de l'inscription qui l'accompagne : *despoliatio infer.*

l'artiste a figuré tout un attirail de supplices : les âmes étaient enfermées derrière les lourdes portes que le Sauveur vient de renverser [1] ; on voit les énormes chaînes qui les attachaient à une fournaise bizarre d'où les flammes jaillissent encore.

Au linteau de Monopili (*fig. 79*), c'est aussi par-dessus les portes renversees à terre que Jésus tend la main à la foule des âmes justes. En arrière, du côté opposé au Christ, un démon essaie de retenir sa proie.

Les artistes postérieurs ont accentué cette tendance : désireux sans doute de mieux marquer la détresse des infortunés et l'immensité de la délivrance que leur apporte le Christ, ils n'ont pas hésité, écartant les données de la pure théologie, à représenter les limbes comme un véritable enfer : déjà aux vantaux de Vérone (XIIe siècle), c'est dans une ville tout enceinte de sombres tours, que trône Satan, tenant sur son sein une âme, comme une diabolique antithèse du sein d'Abraham ; près de lui, deux autres démons ; en avant se précipite dans le puits de l'abîme un petit être [2] dans lequel on a généralement cru reconnaître une âme impénitente, mais où nous préférons voir un souvenir lointain, et peut-être mal compris, de cette « Mort vaincue » des premiers peintres chrétiens. — A la voussure d'Altamura (*fig. 49*), c'est devant une gueule infernale que se présente Jésus ; — de même sur un tombeau de Pampelune, du XIIIe siècle [3] ; sur un chapiteau d'Elne, etc. ; — au tympan de Rouen (XIIIe siècle, *fig. 59*), on voit dans cette gueule de Léviathan, largement ouverte, une chaudière entourée de flammes, où une âme est tourmentée par deux démons [1] ; — de même à la voussure de Rue, où par surcroit Satan trône, ricanant auprès de la chaudière : voilà exactement

Fig. 90. — Vantaux de Bénévent. — Descente aux Limbes.

l'enfer, tel que les mêmes artistes le figurent dans les scènes du Jugement dernier [2].

Quelques-uns sont allés plus loin encore, et n'ont pas craint de montrer une sorte de lutte entre le Sauveur et Satan : dans l'iconographie grecque du XIVe siècle, les

1. Sur le linteau de Saint-Lazare d'Avallon, la seule partie à peu près conservée montre des portes renversées parmi un amas de décombres ; à notre avis, il faut y voir une représentation des Limbes, la seule peut-être de type byzantin que possède la sculpture française.

2. Voir l'ouvrage du R. P. Beissel, *Die Erzthuren und die Fassade von St-Zeno zu Verona.*

3. Le bas-relief du XIIe siècle de la façade de Lincoln (*fig. 91*) constituerait peut-être en Occident le plus ancien exemple lapidaire de ce type ; mais on ne peut affirmer avec certitude que le sujet représenté soit bien la Descente aux Limbes.

1. De même sur un diptyque de la collection Wallace (fin XIIIe siècle).

2. On ne peut tenir compte de la composition du tympan de Strasbourg, qui certainement aussi figurait les Limbes sous l'aspect d'un enfer : elle a été restaurée de façon trop fantaisiste pour se prêter à une critique utile (*fig. 57*).

anges enchaînent Lucifer et frappent d'autres démons ; souvent l'un de ceux-ci essaie de retenir par un pied l'un ou l'autre des Justes, tandis qu'à l'entour les portes sont renversées, les serrures brisées, les chaînes rompues. — Sur le chandelier de Gaëte (XIIIe siècle) les démons se cramponnent également aux âmes libérées ; enfin sur quelques retables des XVe et XVIe siècles, comme à Poilly (Manche), la lutte prend un caractère plus accentué, plus brutal, et c'est Jésus lui-même qui, d'un coup de sa croix, terrasse Satan.

A part ces représentations exceptionnelles, l'attitude du Christ est toujours à peu près semblable : il tient d'une main une légère croix hastée, qui n'est plus un instrument de supplice, mais un symbole

Fig. 91. — Bas-reliefs de la façade de Lincoln (XIIe siècle). Scènes infernales.— Descente aux Limbes.

d'espérance et de triomphe, et qui se trouve parfois décorée de ciselures comme une pièce d'orfévrerie (1) ; il étend l'autre, en un geste plein de mansuétude, vers les Justes : le premier d'entre eux la saisit, et sort des Limbes, tirant lui-même à sa suite une âme voisine, et les autres s'acheminent derrière ces premiers bienheureux (2). Beaucoup plus rarement, comme à la voussure de Reims, Jésus, sans tendre la main aux Justes, se borne à leur montrer du doigt le Ciel, où il va les conduire.

Quant à ces Justes eux-mêmes, quels sont-ils? Ce sont, nous dit l'Église, les patriarches et les saints de l'Ancien Testament. Aussi, dès l'origine, les artistes ont-ils pensé à individualiser au moins l'un d'entre eux, celui qui attendait le Messie avec le plus d'ardeur et depuis le plus longtemps, le père du genre humain, Adam : c'est à lui que le Christ tend tout d'abord

1. Tombeau de Pampelune (XIIIe siècle), chapiteau d'Elne, etc.

2. Monopoli, Bitonto, etc.

sa main secourable [1] ; souvent lui-même entraîne Ève à sa suite [2] ; mais souvent aussi, derrière le premier homme, ce n'est plus qu'une foule anonyme de figures, nues comme il convient à des âmes [3]. — Parfois cependant, surtout dans les œuvres qui ont subi l'influence byzantine, l'artiste a tenu à individualiser les personnages de l'Ancien Testament : dans ce but, il les a vêtus et leur a rendu leurs attributs habituels : David notamment, porteur d'une petite harpe [4] ou d'une couronne [5], ou divers prophètes déroulant des phylactères [1]. Toutes ces âmes sont en général, du moins jusqu'à la fin du XIIe siècle, d'une taille bien inférieure à celle de Jésus, pour marquer soit leur faiblesse, soit leur indignité ; notons cependant que sur le bas-relief du cloître de San Domingo de Silos (Espagne, XIIe siècle), les deux Justes des Limbes, sont, par exception, nimbés : symbole anticipé de la béatitude dont ils vont jouir, dont ils jouissent déjà, devrions-nous dire, puisque, délivrés et radieux, ils marchent sur les pas du Rédempteur.

(A suivre.)

G. Sanoner,
Paris.

1. Santa-Maria Antiqua (fresque), Saint-Clément (fresque), Monopoli, etc.
2. Saint-Clément (fresque), Reims (voussure), deux triptyques de l'ancienne collection Spitzer (XIVe s.), etc.
3. Monopoli *(fig. 79)*.
4. Iconographie grecque, de Denys. — Les Justes sont de même vêtus à Bitonto, Pise, Bénévent, etc.
5. Vantaux de Bénévent.

1. Sur le diptyque de la collection Wallace, M. Kœchlin a cru reconnaître Jean-Baptiste auprès du Christ.

Mélanges.

Campin et Daret (1).

L'ART pictural fut étroitement subordonné à l'architecture et lié à la sculpture durant les grands siècles du moyen-âge. Quand il commença à s'isoler et à viser l'imitation directe de la nature, ce fut le signal d'une renaissance anticipée. Cette renaissance paraît avoir été inaugurée, pour Tournai, par Robert Campin, maître de Jacques Daret.

Feu A. de Lagrange inclinait à donner au chef de l'école tournaisienne, au maître de Daret et de Vanderweyden, une origine campinoise. M. Houtart observe au contraire que le nom de Campin est bien wallon ; il a des raisons de croire que Robert est né à Valenciennes.

Nous avons donné jadis les grands traits de sa biographie (2), comme de celle de Jacques Daret (3). M. Houtart y ajoute quelques données intéressantes : l'atelier du peintre était dominé par le chœur de la cathédrale ; plus tard Campin s'établit dans la paroisse de Saint-Pierre ; les années 1420 à 1430 marquent l'apogée de sa carrière.

Les comptes de l'église de Saint-Brice, que M. E. Soil publiera prochainement, font connaître qu'il polychroma l'image de saint Brice sculptée par Jean Tuscap ; il mourut le 26 août 1444. Nous avons fait connaître dès 1888 les ouvrages importants qu'il exécuta pour la halle, et que détaille M. Houtart.

Maints tableaux des grands musées d'Europe sont attribués à l'école de Campin. M. James Weale fait honneur à ce maître lui-même d'un *Crucifiement* du musée du Prado (accordé jusqu'ici à Roger de la Pasture), ainsi que de la *Circoncision* de l'Académie des Beaux-Arts de Berlin (4). Parmi les ouvrages de ses disciples, il discerne trois genres : les plus anciens sont caractérisés par des vêtements rayés et des bordures à caractères hébreux ou arabes ; le second groupe, par l'abondance des plis et des entrelacs ; le troisième, par l'importance du mobilier (1).

De l'avis de plusieurs, le caractère général de l'école primitive de Tournai consiste en ce que la peinture y est apparentée étroitement à la sculpture, à l'art jailli du sol. C'est une thèse qu'à développée M. Maeterlinck à propos de Roger (2) et que repousse M. Jos. Destrée en ce qui concerne ce dernier (3) ; mais acceptée par M. Max-Roosen (4) et par Th. de Raedt (5) et d'autres, elle paraît être vraie en général pour l'école dont Campin fut le chef.

M. Houtart a mis à profit des documents que nous avons eu l'humble mérite d'exhumer en masse, il y a quelque vingt ans ; il les a mis au point avec sagacité et les a complétés par des données nouvelles, patiemment recueillies aux sources et éclairées par beaucoup d'érudition de sa part. Il présente une étude fouillée sur une école d'art qui est actuellement l'objet du plus vif intérêt de la part des historiens de la peinture.

Il signale notamment une série de monuments disparus, savoir des œuvres de plate-peinture, tableaux de dévotion qui abondent dans le mobilier des bourgeois tournaisiens, de nombreuses statues polychromées et d'importantes peintures de tissus *(draps peints)*, développant de grandes compositions analogues à celles des tapisseries. Il étudie ensuite les conditions dans lesquelles s'exerçait l'apprentissage.

L'école de Tournai se résume au XVe siècle dans maître Campin et ses deux principaux apprentis, Roger de la Pasture et Jacques Daret, que M. G. Hulin propose d'identifier, on le sait, avec le maître de Flémalle ; c'est à ce dernier,

1. *Jacques Daret, peintre tournaisien du XVe siècle*, par M. H. Houtart. Broch. Tournai, Casterman, 1907.
2. L. Cloquet et A. de Lagrange, *Étude de l'art à Tournai*, t. II, p. 125.
3. *Ibid.*
4. Renseignement verbal.

1. *Burlington magazine*, 1903.
2. L. Maeterlinck, *Roger van der Weyden et les imagiers de Tournai* (*Mon. de l'acad. royale de Belgique*, 1901).
3. Voir le compte-rendu du travail de M. Maeterlinck dans les *Archives belges*.
4. Voir ibid.
5. Voir *Revue Bibliographique belge*, compte-rendu.

que s'attache surtout M. Houtart en sa substantielle étude.

Le fondateur de la généalogie des Daret fut Jean, l'escrignier ; à Jean Ier, décédé en 1423, succède Jean II le tailleur d'images; il eut de demoiselle Jeanne l'Escarlatier, qu'il épousa vers 1403, quatre enfants ; l'aîné fut Jacques Daret, le peintre, et le cadet, Jean, l'huchier, né en 1411, qu'on trouve occupé à Lille en 1454 aux décors du *Vœu de Faisan.*

D'après un compte des archives de Tournai, M. H. arrive à dresser la biographie de Jacques Daret, jadis esquissée dans nos *Études sur l'art Tournaisien.* Il naît vers 1403; ses premières années se passent chez son père, le tailleur d'images, et chez son grand' père l'escrignier. On le retrouve en 1418, comme apprenti chez Robert Campin ; de 1418 à 1426 il y gagnait déjà sa vie. Il reçut la tonsure cléricale, sans doute pour pouvoir jouir de quelque bénéfice ecclésiastique. En 1426 il se rend au grand pèlerinage d'Aix-la-Chapelle. Il passe apprenti chez Campin le 12 avril 1427. Il fut reçu franc maître le 18 octobre 1432. Il fonde un atelier à Tournai en 1436 ; il quitte sa ville natale en 1447 et va chercher fortune ailleurs. Il fut peut-être appelé à Anvers par Jean du Clercq, abbé de Saint-Vaast ; il occupait en cette ville de 1446 à 1458 la maison de « l'Écurie ». On connaît les féeries artistiques du banquet du Foisan dont il est question plus haut, célébré à Lille en février 1454. Delaborde a depuis longtemps révélé la part prépondérante que prit Jacques Daret, avec ses quatre varlets, à la préparation des décors ordonnés par Philippe le Bon, en même temps que son père Jean qui construisit « l'église avec ses vitraux, ses cloches, son orgue et ses chantres », qui ornait la table du duc.

Vers 1460 Jacques Daret revint à Tournai, où la tapisserie avait pris son essor, et où les peintres pouvaient trouver de la « besogne. » Le registre de St-Luc le fait décéder en 1466 ; mais c'est un lapsus énorme du scribe. Un document incontestable nous le montre à Bruges, en 1468, déployant son talent pour les fêtes du mariage de Charles le Téméraire. Il dirige le groupe des peintres tournaisiens parmi lesquels figure Philippe Truffin, et peut-être tous les peintres employés aux fêtes de Bruges. Dès lors, hélas, nous perdons ses traces.

C'est ce Jacques Daret qui paraît devoir être identifié avec le maître de Flémalle, nom donné à l'auteur d'un triptyque de l'abbaye de Flémalle, conservé au musée Staedel de Francfort. Selon M. Weale, il faut lui attribuer la *Vierge et la Véronique* du musée Staedel, attribuées jusqu'ici à Roger de la Pasture. Le musée de Berlin possède un tableau flamand du XVe siècle représentant la *Mort de Cyrus*, sujet puisé, comme l'a montré M. le prof. Hulin, dans le *Speculum humanæ salvationis.* Le tableau pourrait être celui que possédait jadis le palais épiscopal de Gand. Le tableau de Berlin, attribué actuellement au maître de Flémalle, a pu être peint pour la salle de justice de la cour de Saint-Bavon.

L. Cloquet.

Église Saint-Jacques à Bois-le-Duc.

La nouvelle église catholique de Saint-Jacques à Bois-le-Duc, élevée sur les plans de MM. Joseph Cuypers (junior) et Jean Stuyt, est une œuvre hors pair par sa conception rationnelle, l'élégante simplicité de ses lignes, la saveur expressive de son décor symbolique inspiré par M. l'abbé Xav. Smits, et aussi par son originalité de bon aloi. Elle a seulement le tort d'être en rupture violente avec la tradition artistique religieuse de son milieu.

C'est une construction en croix grecque, à coupole, simpliste et de belle venue, aux lignes sommaires et franches, aux masses puissantes et bien découpées. A l'extérieur les murs plats et unis mettent en valeur, par un habile contraste, la somptuosité du portail et la richesse de détails savoureux. Une autre opposition piquante résulte de la sveltesse du très haut campanile carré, qui s'élance simple et nu, aminci vers le sommet comme une cheminée, mais finement décoré vers le sommet, et percé tout en haut d'ouïes à balconnets curieux. La coupole centrale, simplement couverte d'un toit conique, et percée circulairement d'une belle rangée de fenêtres gothiques, produit un grand effet d'élé-

gance et d'unité. Une impression étrange résulte des grandes baies hétéroclites qui percent la masse des murs, et qui ont la forme ici, de roses romanes, là de lancettes en tiers-point, ailleurs de larges baies en demi-lune d'allure byzantine. L'intérieur du vaisseau, que l'œil embrasse d'un regard, est non moins imposant par le contraste des rudes piliers carrés en briques bicolores et des arches puissantes sans moulures, avec le décor pictural très délicat des voûtes et de quelques larges bandeaux, décor tout pénétré de symbolisme pieux.

L'originalité de l'édifice résulte d'abord du talent primesautier des architectes, et à cet égard ceux-ci méritent de grands éloges. Mais elle tient encore et surtout, ce dont nous ne pouvons

Église Saint-Jacques à Bois-le-Duc.

les louer, à l'emploi de formules architecturales exotiques, empruntées à l'art latino-byzantin et habilement combinées avec des éléments gothiques. Le dispositif dit central, avec coupole sur croisée grecque, couvrant un espace carré, se motive ici, paraît-il, par la sujétion occasionnelle et impérieuse d'un emplacement donné. Les auteurs, dans leur belle notice explicative, s'efforcent de le justifier aussi par des raisons intrinsèques, telles que le caractère d'intimité recueillie, qui serait propre à cette forme de vaisseau et un meilleur placement des assistants (?).

Ils font, à notre avis, trop bon marché des usages traditionnels et plus ou moins liturgiques qui, depuis bientôt deux mille ans font rejeter par les Chrétiens d'Occident les errements grecs ; à tel point qu'à l'époque romane les bâtisseurs de l'Aquitaine ont fait des efforts hé-

roïques, pour assouplir cette formule byzantine (essayée à Saint-Front de Périgueux) et la plier à la convenance si haute du plan basilical, réalisé par eux dans des églises du type de la cathédrale d'Angoulême. Le même parti d'adaptation sage a prévalu dans un monument moderne qui n'a pas été étranger à la conception de Saint-Jacques de Bois-le-Duc. Les coupoles byzantines ont servi à l'architecte de la nouvelle cathédrale de Westminster à couvrir le vaisseau basilical si propre au culte catholique, et qui, en Hollande, a le mérite spécial de différencier l'église catholique paroissiale du temple protestant.

Au point de vue artistique pur de telles innovations sont assurées d'un facile succès de nouveauté. Un pareil édifice aux murs simplistes percés à même la masse de quelques grandes ouvertures, et dominé par une coupole centrale, frappe vivement l'esprit, dans un pays où s'est enraciné depuis tant de siècles le style de nos pères, caractérisé par une ossature nerveuse, complexe, équilibrée, une structure organique à silhouettes élancées, qui est propre aux pays du Nord. Le public contemporain est affolé de néo-style, assoiffé d'originalité, et certes le talent de MM. Cuypers et Stuyt est à même de le satisfaire à son gré. Mais force nous est d'établir ici une distinction entre l'originalité personnelle qui consiste à concevoir des idées nouvelles et des combinaisons heureuses, laquelle ne fait pas défaut à Saint-Jacques, et l'originalité d'emprunt toute relative, qui revient à rompre avec les plus respectables traditions et à substituer aux types consacrées des importations de l'étranger ; telles sont les formes gréco-byzantinesdu plan de Saint-Jacques et de sa coupole, les formes lombardes de ses pignons, les formes italiennes de son campanile et de la clôture ionique aux lions (laquelle clôture offre ici une étrange mixture de styles).

Or nous estimons dangereux au point de vue de l'exemple, et même répréhensible, de contribuer ainsi à briser les traditions locales sous prétexte d'originalité ou d'évolution. Des hommes de la valeur de nos amis ici en cause peuvent le faire avec un grand succès personnel, mais ils risquent de dévoyer des imitateurs médiocres. On ne considère pas assez combien les règles traditionnelles ont de valeur par leur conformité profonde aux convenances religieuses, par leur adaptation séculaire aux nécessités locales et au tempérament national ; combien précieux est le guide qu'elles imposent à l'imagination des artistes ordinaires et même aux conceptions des ecclésiastiques ; combien est essentielle, l'harmonie d'ensemble et l'unité d'expression, pour assurer la continuité des efforts et des tendances collectives de notre architecture religieuse.

L. Cloquet.

L'art gothique à Burgos au XXe siècle.

Le titre que je donne à ces notes peut sembler étrange, puisqu'il invite le lecteur à passer en un pays qui eut sa période de gloire artistique, mais que l'on croit maintenant condamné à l'immobilité, et ne progresser en rien. Il y a, en cette supposition, une part de vrai. Plusieurs provinces de l'Espagne sont pauvres ; beaucoup d'églises n'ont pas de ressources, et alors on fait peu ou rien pour créer, pour réparer, voire même pour consolider et conserver. Il existe même un esprit de vandalisme et de destruction qui ne se rencontre peut-être nulle part ailleurs, — j'en pourrais citer des exemples qui m'ont indigné et qui n'indignent pas moins les espagnols un peu cultivés, et ceux-là sont amateurs des œuvres du passé.

Mais enfin, cette immobilité et, ce qui est pire, cet esprit de destruction ne représentent nullement toute l'Espagne ; et en maintes villes on professe un amour aussi sincère qu'intelligent pour les monuments anciens ; on a à cœur de les conserver, de les réparer. Burgos excelle de ce côté ; le feu sacré pour l'art gothique y est allumé de toutes parts. Puisse-t-il se propager à travers les plaines et les sierras de la vieille Castille !

J'ai nommé l'art *gothique*. C'est lui qui, en effet, règne à Burgos. La ville ne possède pas une seule église romane ; et si elle renferme des constructions de la Renaissance, presque toutes les églises sont gothiques : San Gill, San Nicolas, La Merced, Miraflores, Las Huelgas et surtout l'insigne

cathédrale, le légitime orgueil de la cité. Un édifice civil dont je dirai quelques mots en cet article : *La casa del Cordon* est également de style gothique. La statuaire et le mobilier litur-

Fig. 1. — Burgos. Cloître de la cathédrale.

gique comptent dans presque toutes les églises des types remarquables, appartenant au même art, et la cathédrale possède plusieurs séries de peintures flamandes du XVe siècle, du plus haut intérêt.

Encore une fois, tout cela est apprécié et con-

servé avec un soin jaloux. Édifices, statues, pièces d'orfévrerie, etc. inspirent même directement artistes et artisans. Hélas! le mouvement n'était pas encore donné quand, il y a peu d'années, une riche donatrice fit faire pour la cathédrale un char et une *custodia* d'argent, destinés à porter à travers la ville l'auguste Sacrement de l'Eucharistie, en la fête du *Corpus Christi*. Et l'œuvre est exécutée dans le style de la Renaissance, dans le genre profane qui caractérise cette époque. Les petites cariatides qui supportent le corps supérieur de la moustrance, puis une grande syrène qui est censée conduire le char, ne peuvent qu'impressionner d'une façon pénible, quand on songe à l'usage sacré de la *custodia* et du char sur lequel elle repose.

Mais l'œuvre date de l'extrême fin du XIXe siècle, et j'ai annoncé l'art gothique au XXe siècle.

Les cloîtres de la cathédrale.

La cathédrale a tout droit à une place d'honneur en cet article. Ses cloîtres qui s'étendent au Sud de l'abside sont en effet l'objet d'une restauration des plus heureuses. Je dis les *cloîtres*, car la galerie du rez-de-chaussée est surmontée d'une autre galerie qui correspond au niveau de la cathédrale. Les quatre côtés de ce cloître supérieur sont admirables comme construction et comme décoration et, en plus, abritent des tombeaux remarquables. Chacune des larges travées du cloître est éclairée par une fenêtre à quatre arcades surmontées de quatre-feuilles; au sommet du remplage est une rosace à six lobes. Cette disposition rappelle tout à fait les baies du cloître inférieur de la cathédrale de Rouen (Viollet-le-Duc, *Dictionaire d'Architecture*, article *cloître*, fig. 34). Comme j'avais vu, il n'y a que peu d'années, les baies du cloître de Burgos, fermées par des planches, ma surprise a été aussi grande qu'agréable, quand je l'ai revu, en juin dernier, entièrement fermé par des verrières d'un style excellent. Des cercles entrelacés, des quatre-feuilles et autres figures géométriques en verre jaune, bleu ou vert ressortent sur le fond qui est en verre blanc. Les bordures sont formées de rinceaux exécutés en grisailles. La rosace du sommet inscrit les armes ou les initiales des donateurs. L'ensemble de ce travail est assurément une amélioration considérable pour le cloître supérieur.

Jusqu'en ces dernières années, les quatre galeries du rez-de-chaussée étaient peu ou point accessibles aux visiteurs, étant transformées en magasins où l'on conservait vaille que vaille des débris de sculptures et autres matériaux. Ces galeries trop négligées, trop abandonnées étaient en mauvais état. Mais, il y a peu de mois, on a commencé, sous la très habile direction de D. Vicente Lamperez, à les restaurer complète-

Fig. 2. — Burgos. Maison du Cordon.

ment, à refaire même en entier les meneaux des fenêtres, d'après les baies du premier étage.

San Nicolas.

L'église paroissiale de Saint-Nicolas, juchée tout en haut de la rue de Fernand Gonzalez. A côté de la façade de la cathédrale, elle offre bien pauvre apparence, en comparaison de cet insigne édifice. Ses trois nefs gothiques (fin du XVe siècle), ses tombeaux et son immense retable de pierre, sculptée comme une dentelle, ne manquent pourtant pas d'intérêt. Mais cette église était fort abandonnée depuis longtemps, et on vient de la

fermer au public, pour cause de réparations. J'ai pu cependant y pénétrer et j'ai constaté que murs et voûtes sont fortement lézardés. Les matériaux pour le commencement des travaux de restauration venaient d'y être apportés.

La Merced.

L'église qu'on appelle de ce nom fut construite au XVe siècle, pour les religieux de l'Ordre de la Merci (Mercedarios), et leur appartint jusqu'en 1835, époque de l'abolition des ordres religieux en Espagne. Elle fut alors fermée, et le monastère contigu devint un hôpital militaire. Il y a une quinzaine d'années les jésuites espagnols ont fait l'acquisition de l'église et du monastère, et depuis lors, ont eu le bon goût de faire faire pour l'église un mobilier liturgique de style gothique flamboyant. Deux des autels, peints et dorés, produisent un riche effet. Le grand retable du maître-autel eût gagné s'il eût eu des proportions moindres et s'il eût reçu une décoration polychrome bien étendue. Sa teinte vieux chêne est monotone et aussi peu décorative que possible : par contre, elle convient à une chaire à prêcher qui n'exige aucunement la richesse d'un autel ; et, à la Merced, la nouvelle chaire et le dais qui l'abrite sont en chêne non polychromé et d'un parfait style gothique.

Fig. 3. — Burgos. Cheminée de la Chartreuse de Miraflorès.

On vient d'élever une flèche en pierre sur la tour accolée au côté Nord de l'église. Mais le travail a été conçu d'après un principe faux et, conséquence naturelle, l'effet est mauvais. On a copié évidemment un petit pinacle décoratif qui n'a jamais été flèche de clocher et n'a eu qu'un rôle très accessoire. La flèche de la Merced représente donc un petit pinacle agrandi démesurément, un pinacle dont les arêtes sont ornées de

crochets et qui offre au sommet un grand nœud saillant. Le pinacle qu'on a copié servilement devait être gracieux et d'un excellent dessin ; mais la flèche de la Merced est lourde et vilaine. Une croix de fer extrêmement maigre couronne cet édifice.

Las Salezas.

On achève, pour les religieuses de ce nom, une coquette église toute blanche, d'un style gothique un peu modernisé. Je n'ai pu voir qu'en passant cette nouvelle construction, en partie dissimulée par les échafaudages. Je tiens pourtant à la signaler, d'autant qu'on m'a affirmé qu'elle serait très intéressante et ferait honneur à la ville.

La casa del cordon.

L'édifice qu'on appelle *Casa del cordon* (maison du cordon) est une œuvre remarquable d'architecture civile. C'est l'ancien palais des Connétables de Castille. Il fut construit au

Fig. 4. — Burgos. La Capitania General.

milieu du XVe siècle par le puissant Don Pedro Fernandez de Velasco et sa noble épouse Doña Mencia de Mendoza. Cette construction, moitié palais, moitié forteresse, présente une grande façade flanquée de deux grosses tours carrées ; le portail que l'on voit sur cette façade est surmonté d'un énorme cordon de Saint François, hardiment sculpté et disposé d'une façon aussi originale que décorative ; à cette corde du saint le palais doit son appellation de *Casa del cordon*. Toutes les fenêtres des façades avaient été transformées d'une manière pitoyable au XIXe siècle et n'offraient plus trace de style ; les balcons, ou plutôt *miradores*, n'étaient que de vulgaires additions également modernes ; la double galerie qui entourait le petit préau carré était en ruines, quand il y a peu de temps, un habitant de Burgos, Don Victor Conde, fit l'acquisition de l'édifice entier ; à ce riche protecteur des arts, la *casa del cordon* va devoir d'être sauvée de la ruine et même admirablement restaurée. L'architecte qui dirige l'œuvre est encore Don Vicente Lamperez.

La galerie inférieure a été démontée pierre par pierre et reconstruite avec soin. Toutes les fenêtres prennent un air franchement gothique. De jolis *miradores* viennent d'être construits et sculptés. On voit deux de ces petites constructions sur la photographie que j'ai prise pour la *Revue* (fig. 2). Enfin le mobilier lui-même sera

en rapport avec l'édifice, — un mobilier ravissant, si j'en juge par un banc gothique qu'il m'a été donné de voir dans l'atelier de Don Vicente Larrañaga.

J'ai vu aussi un fort beau dessin d'une cheminée qui va être faite pour une des grandes salles de la *Casa del cordon*, cheminée pour laquelle on s'est directement inspiré de celle qui est reproduite en cet article (fig. 3).

La Capitania general.

Enfin un tout nouvel édifice vient d'être construit pour le Capitaine général de Burgos (fig. 4). Nos n'avons aucunement là une copie d'une construction gothique du moyen-âge. C'est passablement fantaisiste, gothique cependant, et bien intéressant, il me semble. Les colonnes géminées qui soutiennent le joli balcon, l'encadrement des fenêtres, le couronnement de créneaux et de tourelles, tout enfin est conçu et rendu d'une façon originale. Les ingénieurs militaires de Burgos et Don Saturnino Martin sont les architectes de cet édifice.

Découverte d'un tombeau.

En terminant on me permettra de signaler une importante découverte qui, pour n'avoir pas été faite à Burgos, est comme une conséquence naturelle du zèle intelligent qui règne en la cité, en faveur de l'art gothique. Plusieurs prêtres se sont pris à aimer singulièrement cet art du passé, à rechercher ses œuvres, à observer et étudier. Parmi eux j'aime à nommer Don Juan Sanz Garcia, le jeune curé d'Aguilar de Campóo, diocèse de Burgos. Il vient de découvrir, en son église collégiale (et de nettoyer avec un soin jaloux) un tombeau que des barbares des derniers siècles avaient à peu près ensevelis sous une hideuse maçonnerie. C'est le tombeau de Garcia Gonzalez, archiprêtre de la collégiale (fig. 5). Les flancs du sarcophage sont ornés de bas-reliefs, reproduisant des scènes de la vie et de la mort du personnage. Ces bas-reliefs aussi bien que la statue du gisant conservent en grande partie leur décoration polychrome. Presque tout le tombeau est d'ailleurs admirablement conservé.

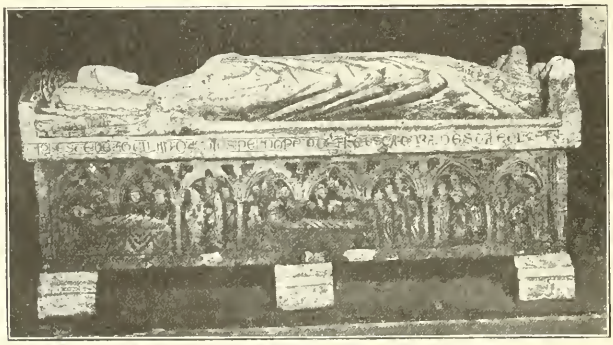


Fig. 5 — Tombeau de Garcia Gonzalez (Aguilar de Campóo).

Le croirait-on ? on est là, en présence d'une œuvre exécutée en plein XVIe siècle. L'inscription le dit formellement. Tout est encore gothique : arcatures, vêtements, etc...

J'ai pris pour Don Jean Sanz Garcia deux clichés de ce tombeau. Mais j'ai sollicité la permission d'offrir une reproduction aux lecteurs de la Revue, et elle m'a été aimablement accordée.

Un vulgaire peintre en bâtiment s'est mis à la disposition du curé pour badigeonner de rouge et de bleu ce tombeau qui est ravissant tel qu'il est, et que ses précieux restes de polychromie ne rendent que plus intéressant. Je veux

croire qu'aucune main barbare n'aura l'audace de *peinturlurer* ce tombeau qui du coup perdrait plus de la moitié de son intérêt et que tous gens un peu sensés ne regarderaient désormais qu'avec indignation. Il suffit que le dit peintre ait souillé de ses grossières couleurs une belle vieille statue du XIIe siècle, représentant la sainte Vierge, et appartenant à la même église Collégiale.

En terminant cet article, je veux féliciter l'excellent *cura parrocho* de sa belle découverte, — et je fais des vœux ardents pour que bien d'autres prêtres aient au cœur l'amour intelligent des monuments gothiques (petits et grands) qui abondent dans la province de Burgos ; car par eux, j'en suis persuadé, par leur zèle, par leur bonne entremise, plus d'une ruine serait évitée, plus d'un acte de vandalisme serait conjuré, plus d'un monument serait réparé et conservé. *Fiat ! Fiat !*

E. Roulin, O. S. B.

Correspondance.

Danemark.

Les cloches du moyen âge de Danemark.

Copenhague, septembre 1907.

Monsieur,

EN Danemark — comme ailleurs — on a commencé des études systématiques de certains objets ou certains côtés de l'art chrétien du moyen âge. Des ouvrages magnifiques, richement illustrés ont paru, tels que : F. Beckett, *Les retables du moyen âge en Danemark (Danmarks middelalderlige Altertavler)* et M. Petersen, *Peintures murales en Danemark (Danske Kalkmalerier)* (1), et dernièrement l'ouvrage de l'architecte Uldall : *Les cloches du moyen âge en Danemark* (Danmark middelalderlige kirkeklokker) a vu le jour, un ouvrage volumineux in-folio, élégamment imprimé et orné de 372 illustrations et une reproduction typologique aussi correcte que possible des diverses inscriptions (2). Quoi d'étonnant que les cloches ont pu captiver l'intérêt du savant. Elles nous révèlent un côté important de l'art industriel et de la technique du moyen âge ; elles nous informent des conditions, des institutions et des personnages du moyen âge. Elles nous parlent de ses relations de commerce et de civilisation ; elles nous introduisent par leurs inscriptions, leurs images saintes et leurs souvenirs de pèlerinage dans les idées de l'Eglise catholique. Elles contribuent à augmenter notre connaissance des idiomes — dans ce cas le latin, le danois, le bas-allemand et le hollandais — elles nous enseignent les vieilles formes des lettres, les signes du moyen âge, la numismatique et l'héraldique. Mais si l'étude des cloches du moyen âge promet un bénéfice universel, elle suppose aussi un savoir universel du savant. M. Uldall a cherché, partout où les connaissances spéciales lui ont fait défaut, l'assistance de spécialistes innombrables dans les divers domaines pour garantir par là une reproduction correcte des inscriptions et une interprétation correcte des signes et des images. Et même si un seul homme n'a pu épuiser la matière immense du sujet — M. Uldall regrette de ne pas avoir pu évaluer le côté musical des cloches — l'auteur, en rassemblant plusieurs centaines d'inscriptions de cloches, a fourni des matériaux de la plus grande importance, un recueil de diplômes illustré qui pour l'étude de l'archéologie du moyen âge du Danemark et de l'Europe du Nord sera un manuel utile. Ce sont les résultats des études de plusieurs années que M. Uldall a rassemblés dans son ouvrage. Il a fouillé les églises du Danemark *(y compris la Scanie et le Sleswig)* du moyen âge avec une rare persévérance. Dans ce territoire il reste encore 900 cloches. Et si le nombre n'est pas plus grand, cela est dû à l'usage déplorable des rois d'employer les cloches pour la fonte des canons. Autant que possible l'auteur a examiné lui-même toutes les cloches conservées ; il a pris des empreintes de leurs reliefs et inscriptions ainsi que des marques de fondeur ; il en a dessiné et mesuré un grand nombre et il a fait faire des reproductions en plâtre des reliefs les plus intéressants. En tout cela il a procédé avec beaucoup de méthode à raison du procédé sans rival du papier à stéréotyper *(Klokkepapir)*.

L'ouvrage est divisé en une partie générale et en une partie spéciale. La première comprend trois chapitres d'introduction avec traduction allemande. L'auteur rend compte de sa méthode et des vicissitudes des cloches à travers les temps. Il y décrit leur fonte et sa technique, la bénédiction et l'imposition des noms (ordinairement noms féminins). D'un intérêt particulier sont les inscriptions runiques dont quelques-unes de la période romane. Aux XIIe-XIIIe siècles, les inscriptions, du reste, font souvent défaut. Au XIVe siècle, elles sont encore très courtes (le nom du fondeur et un millésime), aux XVe-XVIe, au contraire, elles sont souvent très étendues.

La richesse de la matière apparaît surtout

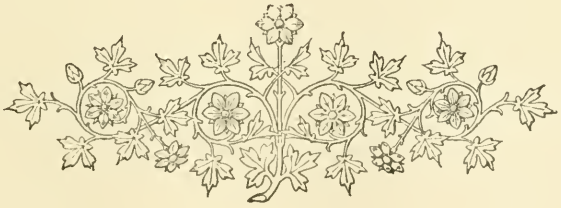
1. V. Lorenzen, *Archéologie chrétienne en Danemark* (*Rev. de l'Art chrétien*, Juillet 1906.)

2. F. Uldall, *Danmarks middelalderlige Kirkeklokker*. Copenhague, 1906. Lehmann et Stage. 49 Frcs (35 Kr.)

dans « la partie spéciale ». La division adoptée est celle de la technique de la fonte des cloches, division rationnelle qui permet de classer les cloches par ordre chronologique. On suit le développement de la technique depuis les cloches à inscription en creux du XIIe siècle jusqu'aux cloches du moyen âge avec des lettres formées en moules à cire. Le nombre est assez considérable des cloches du XIIe et du XIIIe siècle qu'on a réussi à découvrir. Plusieurs sont non seulement dépourvues d'inscription, mais le plus souvent aussi de marque de fondeur. La plus ancienne connue est la cloche de Smollerup (Jutland) en forme de ruche. Toutes les autres sont petites, d'une forme oblonge ; elles sont du type roman proprement dit ; quelques-unes ont de beaux ornements (la spirale). Au XIVe siècle la forme des cloches change, s'élargit et se raccourcit ; c'est le type gothique. Les premières empreintes à images apparaissent. Le nom et le sigle du fondeur devient général ainsi que les empreintes des monnaies ou des souvenirs de pèlerinage. Pendant le XVe siècle les cloches s'élargissent toujours comparativement à la hauteur et le profil devient toujours plus convexe, les ornements et les reliefs deviennent plus riches. Pourtant plusieurs cloches apparaissent encore sans nom de fondeur ou marques. Plusieurs cloches superbes et belles datent de la fin du moyen âge. L'art même de fondre des cloches est venu du Sud, mais peu à peu il fut pratiqué avec habileté ici même, au XVe siècle, notamment par Petrus de Randrusia, maître Herman de Lund et Peter Hansen de Flensbourg. Plusieurs de nos cloches sont pourtant toujours fondues par des étrangers, surtout par des Allemands du Nord (Brême, Lubeck, Stralsund). Mais il s'en trouve aussi plusieurs fondues en Hollande et en Belgique. (Cfr. F. Uldall, *Nederlandsche Kerkklokken in Denemarken).* Ainsi que par Joris Gillis en 1503 et par Gerhardus du Wou (l'aîné). D'autres par Arnoldus de Wou seul ou avec Johannes Schonenborch. Probablement le fondeur Heinrick van Lupke était, lui aussi, originaire des Pays-Bas. De là est venu aussi Henricus de Campen (l'aîné). Enfin l'on connaît parmi les fondeurs des Pays-Bas dont les cloches sont venues en Danemark : Peeter van den Ghein, Georgius et Cornelius Waghevens.

Cela montre qu'il y a eu, à la fin du moyen âge, comme dans tant d'autres domaines de l'art chrétien, des relations très suivies entre le Danemark et les Pays-Bays, relations qui dans la période suivante (la renaissance) se développaient toujours et eurent leur expression la plus monumentale dans l'architecture.

Vilh. LORENZEN.



Travaux des Sociétés savantes.

Société nationale des Antiquaires de France. — *Séance du 10 juillet 1907.* — M. Michon lit une lettre de M. le Dr Reveil relative aux trois bas-reliefs de Panossai.

M. le comte Durrieu communique la photographie d'une miniature ornant un exemplaire des *Statuts de l'Ordre de Saint-Michel* conservé au Record Office à Londres. Cette miniature peut être attribuée à l'atelier d'un enlumineur français nommé Étienne Callault.

M. le baron de Baye entretient la Société des dernières fouilles exécutées à Kertch et qui ont été spécialement fructueuses en bijoux, armes et objets gothiques des IVe et Ve siècles.

M. Héron de Villefosse lit une note de M. Louis Poinssot sur une nouvelle inscription chrétienne découverte en Tunisie.

M. Monceaux fait une communication sur l'origine de la formule « *reliquier* » avec le sens de reliques : elle n'apparaît en Afrique que vers le milieu du IVe siècle.

Séance du 17 juillet. — M. le commandant Lefebvre des Nouettes présente le buste d'une *Vierge* française de la fin du XVIe siècle.

M. Ruelle signale la découverte récente d'une grande mosaïque romaine à Sainte-Colombe (Rhône).

M. Lauer communique un plan de l'église de Royaumont édifiée au commencement du XIIIe siècle et complètement détruite à l'époque de la Révolution.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 12 juillet 1907.* — M. Héron de Villefosse donne lecture, au nom de l'abbé Leynaud, curé de Sousse, d'un rapport sur les fouilles des catacombes d'Hadrumète. Ce rapport renferme les textes de plusieurs inscriptions chrétiennes et l'exposé des découvertes qui ont été faites au cours des fouilles.

M. Maurice Maindron expose les résultats sommaires de sa mission archéologique dans l'Inde du Sud et décrit les monuments qu'il a visités.

Séance du 19 juillet. — M. Clermont-Ganneau entretient l'Académie de la dédicace, en langue grecque, d'un tombeau élevé par un certain C. Aponius Firmus, décurion et *cplio* de la « Ala Aug. Gemina Colonorum » à Salarama (Asie-Mineure).

Séance du 26 juillet. — Il ressort d'une lettre de M. Holleaux que les fouilles entreprises à Délos ont rendu à la lumière les anciennes enceintes du sanctuaire d'Apollon antérieures à l'époque classique, ainsi que de nombreux fragments de vases peints remontant à une haute antiquité.

M. Fr. Cumont communique à l'Académie la photographie d'un bas-relief découvert en Syrie, représentant un prêtre du dieu Bel sacrifiant. Une inscription grecque permet de fixer la date du monument au Ier ou au IIe siècle de notre ère. Il commente en outre une inscription de Cyrrhus qui fait mention d'un asile fondé par l'empereur Anastase.

Séance du 2 août. — Le secrétaire attire l'attention de l'Académie sur le programme d'un concours qui aura lieu à Barcelone en 1912 pour l'attribution d'un prix de 20.000 pesetas à l'auteur d'une œuvre originale d'archéologie espagnole.

M. S. Reinach établit la similitude d'une image de l'Athéna de bronze exécutée vers 470 par Hégias, le maître de Phidias, avec celle qui se voit sur un vase grec de la collection de M. Rome, à Londres.

Séance du 9 août. — M. S. Reinach lit un mémoire dont le sujet principal est l'explication d'un bas-relief découvert à l'Hôtel-Dieu de Paris en 1871 et représentant un dieu tricéphale debout. Suivant M. Reinach, il s'agit de la représentation symbolique et « loyaliste » d'un désarmement général de la Gaule ordonné par Tibère vers l'an 15 et auquel Strabon a fait allusion. Dès cette époque, le Mars gaulois disparaît, remplacé par le Mars romain, tandis que le Mercure gaulois, dieu pacifique et protecteur du négoce, devient le dieu gaulois par excellence, peu influencé par le type classique du Mercure romain.

En terminant, M. Reinach démontre que la construction du fameux autel des Nautes parisiens, découvert en 1711, sous le chœur de Notre-Dame, correspond, ainsi que les bas-reliefs de l'Hôtel-Dieu, au désarmement de la Gaule, ordonné par Tibère, et en représente la commémoration.

Séance du 16 août. — M. Cagnat commence la lecture d'un mémoire sur l'état des fouilles du camp de Lambèse, entreprises depuis plusieurs années par le service des Monuments historiques.

Inventaires archéologiques. — Dans notre livraison de novembre dernier [1], nous avons eu l'occasion de louer le travail d'inventaire des anciens objets d'art entrepris par la *Commission royale des monuments* de Belgique et d'en critiquer la forme à certains égards ; nous avons émis l'avis, que le spécimen fourni par le Comité du Brabant était en dessous des inventaires allemands à divers égards.

M. Lagasse de Locht, président de la Commission royale des monuments, nous a fait observer que ce spécimen n'est pas le type adopté définitivement par ce haut collège, et il nous a fait l'honneur de nous adresser la lettre ci-après.

Bruxelles, le 29 juin 1907.

Cher Collègue,

« En vue de la rectification que vous voulez « bien faire dans la *Revue de l'Art chrétien*, à « propos de la rédaction de l'inventaire général « des objets d'art conservés dans les édifices « publics du pays, je ne puis mieux faire que « de vous transmettre les types qui ont été en- « voyés par notre Collège, aux divers comités « provinciaux.

« J'y annexe un exemplaire du compte rendu « de la séance générale de 1903 dans lequel vous « trouverez page 90, la résolution prise par l'as- « semblée concernant le mode de publication.

« Veuillez remarquer que les Comités provin- « ciaux d'Anvers et du Brabant avaient déjà à « cette époque entamé la publication en s'inspi- « rant de leurs idées spéciales. Nous savons que « lors d'une seconde édition, le Comité du Bra- « bant adoptera les types préconisés dont les « exemplaires sont ci-joints.

« Agréez, Cher Collègue, l'assurance de nos sentiments affectueux.

Le Président (V.) Lagasse de Locht.

Nous apprenons avec plaisir que la Commission royale s'arrête à un type meilleur, dont un modele a été fourni par Mr le Professeur De Ceuleneer de Gand. L'inventaire du Brabant est un excellent recueil de planches photographiques, mais son texte est rédigé avec une méthode insuffisante.

La petite monographie de l'église d'Afsné par M. de Ceuleneer est bien plus scientifique et mieux comprise.

La *Commission royale des monuments* a été bien inspirée en prenant le recueil Clemen pour modèle ; encore faut-il préférer l'impression plus serrée de ce dernier et reconnaître l'avantage de la répétition en marge des divisions du texte. Nous signalons aussi dans l'inventaire allemand l'indication du lieu de conservation des documents mêmes relatifs à l'histoire de la localité. Enfin nous ne nous lasserons pas de redire, combien il serait désirable de voir imprimer chaque notice, sinon en fiche, du moins en feuillet séparé susceptible d'être classé dans les dossiers d'étude.

Il y a lieu en outre de signaler un guide très utile qu'auraient tort de perdre de vue les rédacteurs d'inventaires. Nous voulons parler des instructions données avec tant de compétence dans une des dernières livraisons du *Bulletin Monumental* [1] par M. Lefèvre-Pontalis, sur la manière d'établir une monographie monumentale vraiment scientifique. A notre avis on devrait s'accorder unanimement à l'adopter pour règle.

1. Page 409.

Cercle archéologique de Mons. — M. Gonz. Descamps a donné dans le t. XXXV, une notice relative à Maître Gilles Le Cat, tailleur d'images et graveur des tombes. Ce sculpteur, qui florissait à Mons à la fin du XIVe siècle et au commencement du XVe, exécuta nombre de monuments funéraires, dont un existe à l'église de Sainte-Waudru; c'est l'épitaphe sculptée de messire Lancelot de Bertaimont.

Société historique et archéologique dans le Limbourg, t. XLII. Maestricht, 1906. — M. A.-J.-A. Flament publie un manuscrit de 1731, contenant une description détaillée de la ville dans la première moitié du XVIIIe siècle. Une partie est consacrée aux différents couvents.

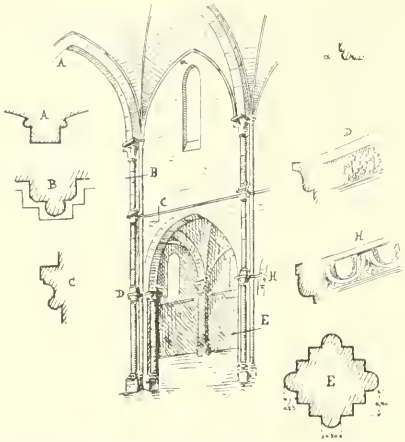
M. P. Doppler donne en analyse les actes scabinaux des échevins du chapitre de Saint-Servais depuis 1434 à 1469.

Congrès archéologique de France, 1907. — Nous empruntons la matière de cet aperçu du dernier *Congrès archéologique de France* à un très intéressant rapport que M. A. Besnard en a donné dans l'*Architecture*, année 1907, p. 295, (rapport complété ultérieurement par M. Nizet) en l'accompagnant, selon son habitude, des fort jolis croquis que M. B. excelle à produire. Ceux que nous donnons n'ont pas la même valeur, mais éclaireront néanmoins notre texte.

Le Congrès a été ouvert le 10 juin à Avallon sous la présidence de M. Lefèvre-Pontalis, qui est

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1907, p. 206.

parvenu à donner à ces assises un intérêt extraordinaire par sa savante direction et par la forte préparation qu'il y apporte avec un entier dévouement. Après le discours d'usage où a été rappelé le souvenir des membres décédés de la *Société française d'Archéologie*, on a entendu le résumé,



Église de Saint-Lazare d'Avallon, croquis d'une travée de la nef.

par M. Porée, des études archéologiques dans le département de l'Yonne pendant le XIXe siècle et la séance a été levée. Les membres du Congrès se sont rendus à l'église Saint-Lazare, ancienne collégiale dédiée à Notre-Dame. Ce monument, tout entier voûté d'arêtes, dont nous avons traité jadis (1), se signale tout d'abord à l'attention, par une particularité qu'on retrouve dans presque toutes les églises de la région, et consistant en un bandeau mouluré en doucine, qui couronne les grandes arcades et se décroche au-dessus de chacune d'elles, suivant la curieuse déclivité que présente le sol de l'église vers l'Est; de plus ce bandeau contourne chaque pile, formant ainsi bague autour des colonnes la composant; mais ce qui retient surtout à Saint-Lazare, ce sont les deux beaux portails de façade rappelant, par les détails de leur ornementation, ceux de Vézelay; on doit regretter qu'ils soient dépouillés des statues qui les ornaient autrefois et dont un dessin de Dom Plancher a conservé le souvenir. Une seule de ces statues subsiste encore, reléguée dans le clocher; la facture de la sculpture permet de la classer parmi les belles œuvres statuaires du XIIe siècle. Les controverses échangées jusqu'à ce jour n'ont pas encore permis de déterminer avec assurance si, originairement, existait un troisième portail antérieur à la construction du clocher, ou si ce portail disparut en 1633, lors de la chute du clocher.

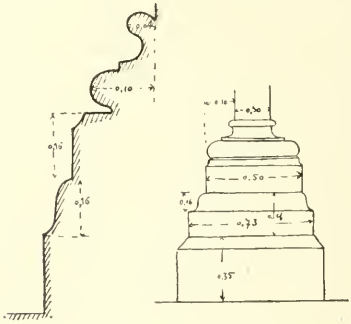
Avallon possède encore Saint-Martin-du-Bourg, monument du XIIe siècle où furent utilisées par des arrangements peu heureux des colonnes semblant provenir d'un ancien temple païen et où, en plusieurs endroits, se révèlent des preuves de l'inexpérience du constructeur.

La tour de l'Horloge, datée de 1456 à 1460, servit de lieu de réunion aux échevins jusqu'en 1772; aujourd'hui, elle a été utilisée pour l'aménagement d'un musée, où l'on voit quelques pierres tombales du XIVe siècle, provenant de l'abbaye de Marcilly.

Avallon conserve quelques vieilles maisons dont quelques-unes possèdent ces tourelles en encorbellement, dans la construction desquelles excellèrent les Bourguignons, aidés en cela par la bonne qualité de la pierre.

A la séance du soir on entendit une intéressante communication de M. l'abbé Terre sur l'iconographie des portails de Saint-Lazare.

Le lendemain matin, le Congrès se rendait en voiture à Pontaubert, dont l'église, de la fin du XIIe siècle, aux piliers cruciformes à quatre colonnettes engagées aux voûtes d'arêtes sans formerets, accuse dans son ensemble les caractères de l'époque de transition dans la région.



Eglise de Saint-Lazare d'Avallon. — Base des colonnettes.

Quittant Pontaubert, on se rendit à Saint-Père-sous-Vézelay, dont l'église, ancienne chapelle dédiée à la Vierge, ne fut affectée au service paroissial que vers la fin du XVIe siècle.

Ce charmant édifice, dont Viollet-le-Duc fait remonter la construction vers 1240, reçut de no-

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1904, p. 56.

tables transformations aux XIVe et XVe siècles.

Son clocher, l'un des plus beaux de la région, et que Viollet-le-Duc décrit avec complaisance (1), mérite à lui seul, quoique inachevé, de fixer l'attention.

A droite de ce clocher est le splendide fronton de l'église, dont nous avons parlé et qui rappelle celui de Vézelay (2). Nous avons aussi fait connaître le magnifique et vaste porche extérieur ajouté au XIVe siècle.

On ne peut, en quittant ce bel édifice, que souhaiter de le voir complètement restaurer suivant le projet et les devis qu'en avait dès 1842 préparés Viollet-le-Duc.

L'après-midi fut tout entier consacré à l'église abbatiale de Vézelay, si bien étudiée par M. Degorge.

La séance du soir fut surtout remplie par une documentée et attrayante communication de M. Nizet sur les Vestier, peintres et architectes.

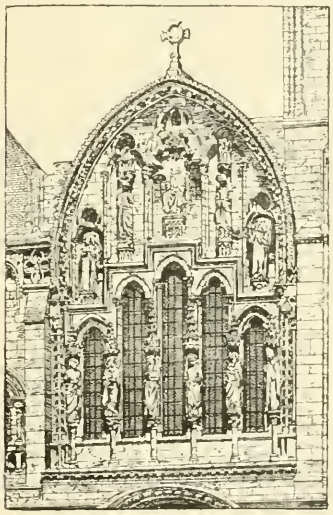
Le lendemain matin un train spécial conduisait les congressistes à Pouillenay, d'où des voitures les dirigeaient sur Flavigny pour la visite de l'église Saint-Genès et des ruines de Saint-Pierre, heureusement sauvées d'une disparition totale par leur classement en 1906, comme monuments historiques.

L'après-midi fut consacré à la visite de Semur, dont l'église Notre-Dame date du premier quart du XIIIe siècle, tout au moins, en ce qui concerne la chapelle de la Vierge construite dans l'axe du chœur. Il semble que l'église ait été terminée vers 1250, sauf toutefois les trois premières travées de la nef et le porche qui sert d'accès au monument et qui datent des premières années du XIVe siècle ; modifiée quelque cinquante ans après, endommagée par les troupes de Charles d'Amboise en 1473, très attaquée par l'incendie de 1593, saccagée au moment de la Révolution, l'église se trouve aujourd'hui très compromise par le manque de solidité de certaines de ses parties, notamment la tour de l'horloge, et ce, malgré les travaux qu'y fit exécuter Viollet-le-Duc vers 1845.

Le peu de largeur de la nef, 6m, 30 environ, opposé à la hauteur de 20m, 90 des voûtes fournit pour le vaisseau de l'église un des exemples les plus élancés que nous offre l'architecture gothique ; un autre trait particulier à ce monument consiste en ce que les arcades de la nef s'élèvent à plus de 2 mètres au-dessus de celles du chœur.

Notre Dame de Semur possède la plus belle clef de voûte connue, clef ayant près de 1 mètre de diamètre et coinçant huit nervures ; son admirable sculpture représente le couronnement de la Vierge.

On sait que, à Notre-Dame, se trouve au bas du pignon Nord, la belle porte des « Bleds », où la statuaire par rapport à la construction et contrairement aux principes de l'école bourguignonne joue le plus grand rôle, et dont l'iconographie a défrayé les controverses de Courtépée, Pontus de Thyard, Maillard de Chambure, et plus près de nous, celles du R. P. Cahier et de M. Mâle.



Fronton de l'abbatiale de Vézelay.

L'enceinte de Semur, baignée de trois côtés par l'Armançon, comporte une muraille intérieure où se trouvent des vestiges considérables des Xe et XIe siècles avec seulement quelques archères dans les tronçons de tours rasées en 1753.

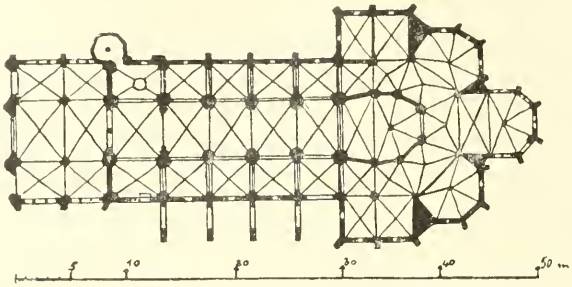
Après une visite aux vieilles maisons de la ville, le Congrès reprenait le chemin d'Avallon, où, à la séance du soir, on entendit une très intéressante communication de M. L. de Contenson, sur le château de Sercy (Saône-et-Loire), contenant des aperçus judicieux sur l'architecture militaire à l'époque médiévale.

La matinée du lendemain était consacrée à l'assemblée générale de la Société, et l'après-midi tout le monde se retrouvait à quelques

1. *Dictionnaire*, t. III, p. 384 et suiv.
2. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1904, p. 57.

kilomètres d'Avallon, près de Sauvigny-les-Bois, à l'ancien prieuré de Saint-Jean-les-Bonshommes dont il ne reste que les ruines de la chapelle Saint-Jean, heureusement sauvée de la disparition par l'acquisition que vient d'en faire la Société d'études d'Avallon.

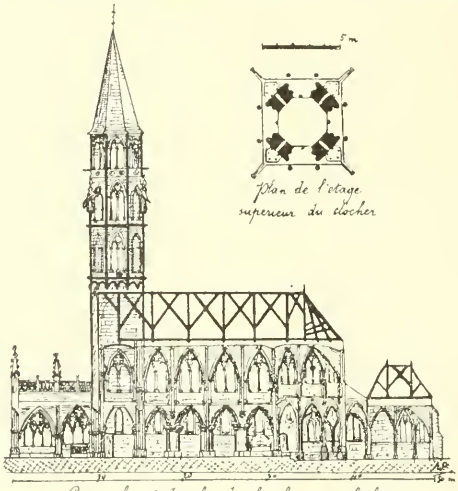
A Montréal, où l'on se rendait ensuite, l'église collégiale réunissait tous les congressistes. Ce



Plan de l'église.

Saint-Père sous Vézelay.

monument, œuvre des XIIe et XIIIe siècles, comprend une nef flanquée de collatéraux et un chevet plat en saillie sur les deux absidioles carrées du transept. La nef présente la plupart des caractères communs aux églises de la seconde moitié du XIIe siècle précédemment visitées.



Coupe longitudinale de l'église, et clocher.

Saint-Père sous Vézelay.

Les grandes arcades sont en tiers-point, les tailloirs des chapiteaux qui portent les grandes arcades et les doubleaux se prolongent en cordons horizontaux sur les piles et le long des murs; l'arc brisé du formeret retombe dans chaque travée sur le cordon supérieur et encadre une baie en plein cintre.

Dans la nef se trouvent de remarquables stal-

les datées de 1522 et sculptées par les frères Rigolley de Nuits-sous-Ravières, stalles ayant emprunté à l'Ancien et au Nouveau Testament la plupart des sujets de leurs sculptures.

Après un regard au puits de 1526 et à la vieille maison du XIIIe siècle dont Viollet-le-Duc a proposé une restauration, le Congrès se rend au château de Tizy, construit au XIIIe siècle par les abbés de Moutiers-Saint-Jean et aujourd'hui converti en habitation moderne. La masse de sa construction lui assure, vu l'emplacement où il a été planté, un caractère imposant et ce, malgré ses faibles dimensions pour l'époque à laquelle il a été édifié.

A la séance du soir, M. Lefèvre-Pontalis, dans une de ces relations où il excelle, donne une étude sur l'école gothique bourguignonne aux XIIIe et XIVe siècles et tend à marquer la différence aux deux époques précitées entre cette école et la champenoise (1). Il commence par établir leurs caractères généraux communs en fixant la persistance au XIIIe siècle de l'alternance de la pile forte et de la pile faible et constate que les triforiums avec petit passage au-dessus sont voûtés au lieu d'être recouverts de dalles comme dans l'Ile-de-France, en même temps que se continue l'emploi du plein cintre pour les portails.

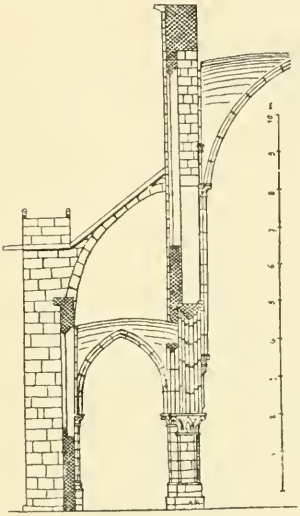
Quant aux caractères particuliers à l'école champenoise, l'éminent directeur du Congrès croit pouvoir les présenter en signalant la plantation diagonale des chapelles et la présence des colonnes isolées aux chapelles rayonnantes ; ces deux caractéristiques se trouvent en Champagne au XIIe siècle et n'apparaissent qu'au XIIIe siècle en Bourgogne ; il ajoute à ces caractères le très large ajourage des triforiums et l'usage constant des triplets.

Pour ce qui est de la Bourgogne, il signale la légèreté excessive, comme à Sémur et Auxerre, des triforiums, légèreté qu'il croit pouvoir attribuer à la meilleure qualité de la pierre, il signale aussi les passages ou galeries encadrés par un formeret profond et recouvert de dalles.

M. Lefèvre-Pontalis rappelle encore la fréquence des arcatures ayant des têtes dans les angles en même temps qu'il appelle l'attention sur les chapiteaux gothiques dont les crochets sont plus détachés que dans les chapiteaux similaires de la Champagne.

Le samedi dès six heures et demie du matin, un train spécial conduisait le Congrès à Saulieu, pour la visite de l'église abbatiale de Saint-Andoche, intéressante surtout par l'iconographie de ses chapiteaux.

Le reste de la journée était occupé par la visite de la ville d'Autun, curieuse à plus d'un titre pour les architectes, et dont les divers édifices ont déjà provoqué de nombreux travaux.



Saint-Père sous Vézelay.

Nos lecteurs se reporteront à la visite faite en cette vieille cité par la *Gilde de St-Thomas et de St-Luc* (1).

Le dimanche 16, les congressistes se sont partagés entre les ruines romanes d'Alesia, le camp de Cora, la grotte d'Arcy et le château de Chastellux.

Le lundi ils visitèrent l'église de Vermenton et de Saint-Martin de Clamecy, les ruines du château de Druyes (XIIe siècle), et l'on parvint à Auxerre. La journée du 18 fut consacrée à l'étude des nombreux monuments de cette ville, signalés par nous en même temps que ceux d'Autun (v. plus haut) ; nous avons aussi parlé déjà de l'abbatiale cistercienne de Pontigny, visitée le 19, ainsi que des monuments de Sens, dont la visite fut le terme de cette belle excursion.

L. C.

1. Sur ce sujet, on relira avec intérêt les considérations que Viollet-le-Duc lui avait consacrées. — *Dictionnaire*, t. III, p. 383.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1902, p. 513.

Bibliographie.

LE RYTHME DU CHANT GRÉGORIEN A L'ÉPOQUE DE SON APOGÉE, d'après les documents contemporains, par l'abbé Joseph Vos, chez l'auteur à Hannut. Prix : 10 fr.

DANS cet ouvrage remarquable M. Vos « s'efforce de reconstituer la cantilène grégorienne telle qu'elle se chantait à l'apogée », du IXe au XIe siècle. A cet effet, il fait connaître les principes rythmiques qui ont présidé à sa composition. Les retrouver, les comprendre, et savoir les appliquer à la traduction des anciens manuscrits : déchiffrer d'autre part l'écriture neumatique, qui est par essence l'écriture du rythme, traduire exactement cette langue énigmatique, en reproduire le sens intime par l'écriture musicale moderne complétée et adaptée à son but par l'auteur, — tel est l'objet de cet ouvrage scientifique : il est d'une grande valeur et projettera de vives lumières sur l'œuvre de la restauration des vieux monuments de l'art grégorien.

Passant en revue les différentes écoles modernes qui traitent du rythme grégorien, il n'y rencontre guère que des règles aussi subjectives qu'arbitraires, et un enseignement rythmique inconciliable avec les documents historiques contemporains ; il le démontre en citant les documents dans leur contexte intégral et dans leur texte original, ce qui sera une véritable révélation pour un grand nombre de lecteurs. (Ie et IIe partie.)

Après cette partie négative de son travail, l'auteur, toujours appuyé sur les théories des écrivains et sur les manuscrits de chant de l'apogée se propose : 1°) de formuler la doctrine rythmique positive des siècles grégoriens, et 2°) d'exposer dans une étude longue et minutieuse la manière pratique dont ces théories étaient appliquées à la notation musicale. Ces IIIe et IVe parties sont l'œuvre principale, presque entièrement nouvelle, qui vaudra un renom bien mérité au jeune écrivain. Originairement, l'écriture neumatique était essentiellement et pour ainsi dire exclusivemement rythmique. Malheureusement, à partir de l'époque où Guy d'Arezzo imagina d'écrire les neumes sur les lignes de la portée, l'attention des notateurs se porta principalement sur le côté mélodique ; et, le déchant aidant, le sens rythmique des signes, insensiblement négligé, finit par tomber dans l'oubli, au point que les maîtres eux-mêmes en vinrent bientôt à l'ignorer, ou du moins à n'en plus parler que comme d'un vague et lointain souvenir.

Cette ignorance huit fois séculaire ne peut disparaître qu'en faisant revivre la science du passé, c'est-à-dire en recherchant la genèse, la nature et la signification des neumes rythmiques, des vrais neumes originaux. Pour atteindre ce but, il faut les scruter en eux-mêmes et les étudier dans les compositions musicales où ils entrent ; chercher, comme on l'a fait, cette genèse, ou cette signification dans un objet étranger à la musique, c'est un procédé anti-naturel : car il est impossible que cette merveilleuse musique n'ait pas possédé sa constitution propre et n'ait eu qu'une beauté d'emprunt.

M. Vos établit scientifiquement cette genèse vraie et naturelle des neumes, ainsi que leur formation et leur constitution rationnelle, et il en déduit immédiatement la traduction vraie de leurs formes élémentaires normales. Mais ces neumes ne restent pas isolés ; ils entrent dans de multiples compositions, suivent des dérivations nombreuses et subissent d'innombrables modifications, dont on doit tenir compte à chaque pas. Et pourtant, ces hiéroglyphes d'un nouveau genre n'ont plus de secret pour l'auteur ; sa perspicacité est étonnante dans cette matière difficile, qui est explorée à fond pour la première fois.

La notation usuelle en notes carrées, produit de l'époque de décadence, est incapable de servir à la traduction adéquate de la langne neumatique. C'est pourquoi M. Vos recourt à la notation de la musique moderne, déjà riche par elle-même en indications rythmiques ; il sait l'adapter à ses fins et lui faire exprimer en signes facilement compris à vue, l'entièreté des résultats de son travail. Il nous donne de la sorte une nouvelle écriture de la langue grégorienne, mélodique à l'égal de la notation carrée, rythmique à l'égal de l'ancienne notation neumatique. Serait-ce « la reconstitution de la cantilène grégorienne de l'apogée » » ? Les savants éclairés en jugeront.

L. E.

MARIA SPONSA FILII DEI, par P. PERDRIZET. — Broch. Nancy. Crépin, 1907.

La Vierge de Maxéville (XIVe siècle) offre, comme une Vierge du musée de Cluny, cette particularité : l'Enfant paraît jouer avec l'anneau que la Mère porte à la main droite. Contraire-

ment à ce qu'ont cru MM. Mâle et Denis il y a là un symbole ; la mystique du XIVe siècle, considérait la Vierge comme épouse du Verbe.

LES ANNEAUX-DISQUES PRÉHISTORIQUES OU LES TCHAKRAS DE L'INDE. — In-8° illustré de 70 pp.

LES TCHAKRAS DU CIRQUE, id. 7 pp., par M. Ch. BUTTIN. — Annecy, Alez, 1907.

Ces deux opuscules prouvent combien les différentes branches scientifiques s'enchaînent : voici une étude sur les armes préhistoriques qui vient jeter quelque lumière (grâce à l'érudition pénétrante de M. Buttin), sur un point d'iconographie chrétienne.

Dans un article donné plus haut sur les anges, nous figurons un chérubin ; nous aurions pu, peut-être dû, lui donner pour attribut un disque au lieu d'un glaive; c'est M. Buttin qui nous l'apprend, et c'est dans les collections d'armes préhistoriques qu'il a trouvé cette donnée.

On a trouvé çà et là, en Europe, des anneaux en pierre dure (jade, serpentine, etc.), à bord tranchant, d'usage inexpliqué ; notre auteur dissipe tout doute à ce sujet : c'étaient des armes de jet, de provenance asiatique ; leur patrie est l'Inde et la Chaldée. Dans l'Inde, leur usage a été perpétué par la secte religieuse des *Sikhro*, fondée au XVIe siècle. La *Tchakra*, c'est son nom, figure à la main de Vichnou, comme arme meurtrière que le dieu fait tourner autour de son index avant de la lancer : c'est comme un foudre en forme de disque-anneau brillant. Il était chez les Indiens en acier poli.

Or dans la Genèse, Moïse nous dit que Dieu, ayant chassé Adam, mit devant le Paradis un Chérubin pour garder le chemin qui conduisait à l'arbre de vie et portant, dit-on communément, un glaive de feu. Nul doute, l'arme prêtée à cet ange par Moïse était une tchakra. L'expression employée par le législateur hébreu signifie, en traduction littérale, « la lame flamboyante du glaive qui tourne ». Les traducteurs ont supprimé à tort les mots : qui tourne. Avant de lancer ce glaive à tranchant circulaire, on lui imprimait avec le doigt un vif mouvement giratoire.

Dans une seconde brochure, M. Buttin donne l'explication, ignorée jusqu'ici, d'une scène figurée sous la figure d'un empereur, dans le célèbre diptyque consulaire en ivoire du musée de Cluny. Sous la figure de l'empereur romain on voit une scène de cirque. A n'en pas douter, c'est en lançant l'anneau-disque, que le gladiateur y combattait les fauves. L. C.

VIEILLE MAISON DE TOURNAI. LE MANOIR DE MORIAMÉ AU XIVe SIÈCLE, par E. SOIL-MORIAMÉ.

La Belgique se prend d'une belle ardeur pour l'embellissement de ses villes, et l'on y a la sagesse de respecter le caractère traditionnel et de conserver précieusement les vestiges du passé ; on restaure à l'envi les maisons anciennes, et l'on commence à s'apercevoir qu'il y en a encore beaucoup dans toutes les vieilles cités, pas seulement à Bruges, mais encore à Gand, à Malines, à Anvers, à Bruxelles, à Liége, surtout à Tournai.

Cette tendance vient de se manifester par l'énorme succès de la modeste exposition des façades anciennes de tout le pays, qui s'est ouverte à Gand à l'occasion du congrès archéologique. Cette exposition a eu plus de vingt-cinq mille visiteurs, et elle a été honorée de la visite royale.

Maison gothique à Tournai.

Il faut faire remonter le mérite de ce mouvement si heureux, à ceux qui ont entrepris l'étude systématique de l'habitation privée ; parmi eux il faut distinguer M. Buls, à Bruxelles, M. Heins à Gand, M. H. Delmotte à Liége et surtout M. E. Soil à Tournai. Nous avons fait connaître son ouvrage si typique : *L'habitation tournaisienne du XIe au XVIIIe siècle* (1).

Il vient, par la brochure qui nous occupe, d'ajouter un bien intéressant *post-scriptum* à son livre. Il nous donne en effet la restitution d'une des plus intéressantes façades de la vieille cité, une demeure patricienne du XIVe siècle ; nous la reproduisons. Elle s'élève au n° 26 de la rue Basse Saint-Brice, et fut la demeure du célèbre jurisconsulte Jehan Bouteille, puis le manoir de la famille de Moriamé. L. C.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1905, p. 121.

Périodiques.

GERTRUDE LOWTHIAN BELL, *Notes on a journey through Cilicia and Lycaonia* : paru dans la *Revue archéologique*, 1906, 4me série, t. VII, pp. 1-29 et 24 fig. ; 385-414 et 28 fig. ; t. VIII, pp. 7-36 et 29 fig. ; 226-252 et 26 fig. ; 390-401 et 11 fig. ; 1907, t. IX, pp. 18-30 et 14 fig.

La série d'articles dans lesquels M. Lowthian Bell décrit son voyage en Cilicie et en Lycaonie mérite d'attirer l'attention de tous ceux qui s'intéressent à l'architecture chrétienne de l'Asie antérieure et aux questions encore bien obscures qui s'y rattachent.

En 1903 M. Strzygowski, professeur à l'université de Gratz, insistait dans un ouvrage très apprécié et beaucoup discuté, sur l'importance de l'Asie Mineure dans le développement de l'art chrétien [1]. Il signalait en particulier deux types très différents de basiliques chrétiennes : sur les côtes, la basilique *hellénistique* est couverte en charpente, elle est précédée d'un narthex et, généralement, d'un atrium ; la basilique de caractère plus oriental de l'intérieur du pays se distingue par son abside dégagée, par l'emploi de l'arc outrepassé et de piliers à colonnettes engagées. Ses voûtes et sa façade, caractérisée par un vestibule ouvert flanqué de deux tours ou appartements, la rapprochent de la basilique de la Syrie septentrionale. M. Strzygowski trouvait aussi en Asie Mineure la plupart des éléments dont se forma plus tard le style byzantin.

Mais, l'auteur le reconnaissait lui-même, la solution de tous ces problèmes se basait sur des recherches imparfaites et sur une chronologie incertaine, elle demandait un nouvel examen long et laborieux.

M. G. L. Bell est de ceux qui auront rassemblé les éléments nécessaires à l'étude de toutes ces questions encore pendantes.

Quand on poursuit sur la carte l'exploration qu'il a entreprise, on s'aperçoit que M. Bell a parcouru les contrées sur lesquelles les travaux récents, ceux de M. Strzygowski en particulier, ont surtout appelé l'attention.

Quittant la Syrie du Nord au printemps 1905, elle se rendit par Damas, Alep et Antioche dans la région située au nord-est du golfe d'Alexandrette, c'est-à-dire dans l'est de la Cilicie, province des moins connues et dont l'exploration faisait présager les plus abondants résultats. M. Bell la parcourut jusqu'aux environs de l'ancienne Séleucie (Selefke) et s'engagea ensuite, à travers le Taurus, sur le plateau de l'Asie mineure centrale où elle rencontra la voie ferrée à Karaman. Bin Bir Kilisse, localité que plusieurs voyages récents ont rendue célèbre, fut en Lycaonie un centre d'explorations.

Les découvertes faites durant le cours de ce long et parfois périlleux voyage sont nombreuses et intéressantes. Nous en signalons quelques-unes en reprenant l'itinéraire parcouru.

A Budrun, dans la Cilicie orientale, une basilique nouvellement relevée *(fig. 1)* rappelle l'église de la même ville dont M. Strzygowski a reproduit le plan [1]. Ce plan se retrouve aussi dans la basilique qui sert actuellement de mosquée à Kars Bazaar. A Anazarbe, au contraire, les églises anciennes, construites également en pierres de grand appareil, ne reproduisent plus le type syrien caractérisé à Budrun et à Kars Bazaar par l'abside polygonale, faiblement saillante sur les deux appartements carrés qui la flanquent.

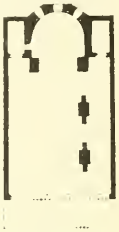


Fig. 1 — Budrun. — Plan de la basilique Nord.

Aux environs de Kanytelideis, dans une région située plus à l'Ouest, entre Mersina et Selefke, M. Bell put relever de nombreux plans d'anciens édifices chrétiens : à Ak Kale un édifice voûté de plan rayonnant et cruciforme ressemble à une construction de même type d'Aladscha Kisle en Lycie (*Kleinasien*, p. 139). Mais les constructions basilicales surtout sont ici pleines d'intérêt. On les rencontre à Sheher, à Olbia, mais surtout à Korghoz et à Kanytelideis même. M. Strzygowski avait publié le plan d'une des églises de cette dernière localité. Elle lui faisait reconnaître l'importance archéologique de toute la région Ces édifices se rapprochent des basiliques hellénistiques par le fait qu'elles sont couvertes de charpente ; elles ont un narthex qui ne présente pas la même distribution que dans les basiliques de l'Asie mineure centrale et parfois un atrium. Par contre, elles ont quelques caractères communs avec ces dernières églises : la fenêtre doublée éclairant l'abside principale ; parfois l'emploi du pilier flanqué de deux colonnettes. On peut d'autre part les rapprocher des églises

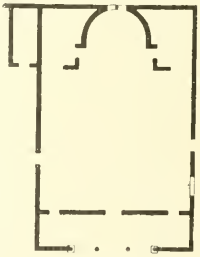


Fig. 2. — Kanytelideis. Plan de la basilique n° 1.

1. *Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte*, Leipzig.

1. *Kleinasien*, p. 53.

syriennes par leurs annexes aux côtés de l'abside. Mais ces annexes forment précisément la partie la plus caractéristique des basiliques de cette région de la Cilicie. Parfois, comme dans plusieurs églises syriennes, elles ont la même profondeur que l'abside et leur mur occidental forme le chevet plat qui englobe celle-ci et qui termine tout l'édifice *(fig. 2)*.

Plus fréquemment, l'espace situé tout autour de l'abside fait partie lui-même des annexes et celles-ci se terminent à l'Est par un mur qui, en plusieurs cas, comporte une ou plusieurs absidioles, diversement disposées et, soit saillantes à l'extérieur *(fig. 3)*, soit pratiquées dans l'épaisseur des maçonneries.

Fig. 3. — Korghoz. — Plan de la basilique n° 4.

En Lycaonie M. Bell a exploré aux environs de Bin-Bir-Kilisse la ville haute renseignée par des explorateurs récents et qui porte actuellement le nom de Daloueh. C'est un champ de ruines que la ligne ferrée de Bagdad a rendu récemment plus accessible. On y trouve onze églises et chapelles, deux grands monastères, des tombes et des maisons. Il est probable que ce fut dès l'abord une colonie monastique qui resta dans la suite, lors des invasions sarrasines et seldjoucides, un groupement chrétien dans un site élevé et aisément défendable. Daloueh se maintint sans doute plus longtemps que Bin-Bir-Kilisse, moins favorablement retranché.

M. Strzygowski tendait à dater les églises de cette dernière localité de l'époque intermédiaire entre Constantin et Justinien, mais le professeur Ramsay les croit plus récentes : du IXe au XIe siècle, quoique construites vraisemblablement d'après un type ancien.

C'est à ce type qu'appartiennent aussi les églises de Daloueh *(fig. 4)* : ce sont en partie des églises à trois nefs, dont la centrale se termine par une abside complètement dégagée à l'extérieur et éclairée par une baie double. A la façade occidentale on remarque l'entrée à double arcature du portail, flanqué de deux tours ou appartements. Les supports ont le plus souvent la forme de piliers avec deux colonnes engagées. Les nefs sont éclairées par de petites fenêtres qui ne correspondent pas à l'axe des travées. Deux églises seulement avaient des tribunes. La décoration est plus grossière qu'à Bin-Bir-Kilisse, ce qui peut indiquer une origine plus récente. Les constructions monastiques avoisinant deux églises seraient intéressantes à comparer avec d'autres monastères d'Asie Mineure ou d'Égypte.

Fig. 4. Daloueh. Plan de la basilique n° 1.

A Daloueh on rencontre parfois des briques employées comme matériaux d'appoint. Pour le reste toutes les églises en ruines décrites dans cette relation de voyage sont exécutées en pierres et le plus souvent en maçonnerie bonne et régulière.

Dans les environs de Konia (Iconium) M. Bell a aussi relevé quelques églises byzantines avec coupoles, dont une creusée dans le roc ; cette dernière a des murs décorés par des arcatures aveugles à arcs outre-passés.

Parmi les types des basiliques que nous avons signalés, certains peuvent se retrouver ailleurs, par exemple en Afrique, mais il est intéressant de les trouver ici groupés géographiquement.

Le travail de M. Bell est abondamment illustré. Il confirme plusieurs observations faites par M. Strzygowski. La question de chronologie demeure très obscure.

* * *

Il sera utile de faire connaître, après l'exposé des résultats obtenus par M. Bell, une courte

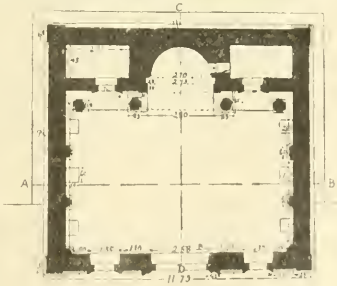


Fig. 5. — Is-Sanamên — Plan du Tychaion.

notice, publiée par M. Howard Crosby Butler dans la *Revue archéologique* (1906, t. VIII, pp. 413-423 et 7 fig.) et intitulée *The Tychaion at*

Is-Sanamên and the plan of early churches in Syria. Elle propose une hypothèse intéressante au sujet de l'origine de la basilique syrienne.

Dans son *Geschichte der christlichen Kunst* (t. I, p. 273), Kraus signale quelques temples païens de l'Orient que l'on a mis en relation avec les origines de la basilique chrétienne. Le rapprochement que fait M. Butler entre un temple daté de l'année 192, le Tychaion d'Is-Sanamên

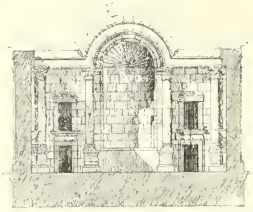


Fig. 6. — — Is-Sanamên. — Coupe A B du Tychaion.

et les basiliques syriennes du IVme, Vme et VIme siècle est autrement suggestif. Le Tychaion en question *(fig. 5)* est un édifice à peu près carré mesurant environ 23 mètres de côté. Il s'ouvre à la façade par une large porte centrale et deux autres plus étroites. Une abside logée dans l'épaisseur des maçonneries fait face à la porte centrale et a son pavement surélevé. Elle est flanquée de deux salles rectangulaires à étages. Les deux étages *(fig. 6)* s'ouvrent par des portes sur les

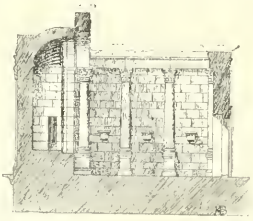


Fig. 7. — Is-Sanamên. — Coupe C D du Tychaion.

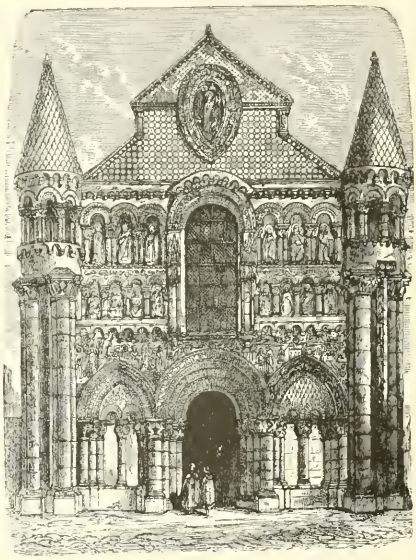
côtés de la nef, l'étage de la chambre de droite *(fig. 7)* communique avec l'abside. C'est un plan qui rappelle celui du prétoire de Mousmieh [1] relevé par de Vogüé, et de plusieurs églises syriennes. En allongeant la nef, l'abside et les deux chambres on a presqu'exactement le plan de la petite église syrienne de Dâmit il-'Alyā. L'abside flanquée de deux sacristies se retrouve d'ailleurs dans la plupart des basiliques syriennes.

R. MAERE.

1. Ce monument remarquable n'existe plus.

BULLETIN MONUMENTAL, 1907, n. 1-2.

On a beaucoup étudié Saint-Eutrope de Saintes, mais on n'avait pas encore précisé son plan primitif, la forme de la nef si remarquable qui a été rasée en 1803. M. Danziband a pu le faire à l'aide de deux relevés du XVIIIe siècle, défectueux, mais éclaircis par un texte et quelques fouilles. La nef mesurait 78 mètres de longueur, et 15m,60 de largeur : elle était flanquée de collatéraux étroits se terminant au transept par des degrés conduisant au chœur ; par quelques degrés, sans doute cinq, régnant entre les piliers, on descendait à la crypte.



Notre-Dame-la-Grande à Poitiers.

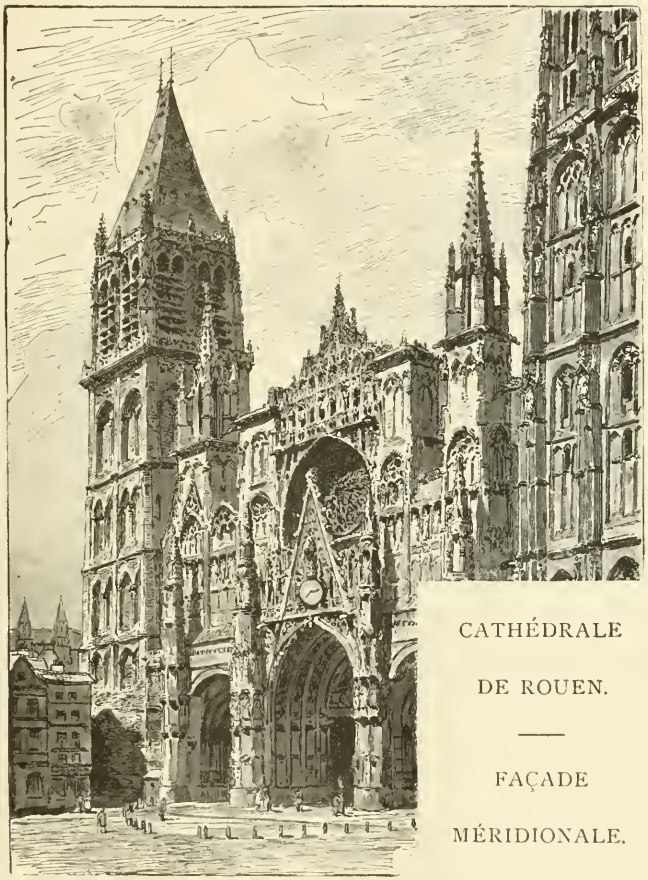
Le clocher, qui se dressait sur la croisée, était orné d'imbrications en losanges; la façade appartenait sans doute au type de pignon flanqué, aux angles, de lanternes posant sur un faisceau de colonnettes ; le portail était à trois baies.

Bref Saint-Eutrope était en croix latine, avec nef voûtée en berceau à doubleaux, avec collatéraux voûtés en demi-berceau et continués autour du chœur, trois chapelles rayonnantes et deux absidioles aux croisillons. Les demi-berceaux, les absidioles en fer à cheval, les piliers carrés cantonnés d'une demi colonne sur trois faces seulement, la banquette au bas du mur goutterot, sont des emprunts à l'école

auvergnate ; le berceau brisé, à doubleaux, est saintongeais, poitevin ou provençal ; le clocher et la face sont du Poitou. L'influence auvergnate serait due aux moines de la Chaise-Dieu. La crypte est de la fin du XIe siècle, ainsi que l'église supérieure, dont l'architecte se nommait Benoît.

* * *

Nous avons maintes fois signalé les travaux opiniâtres de M. William Henry Goodyear, de Brooklyn, en vue d'établir, qu'il faut voir des raffinements artistiques dans une série d'irrégularités que présentent les monuments de toutes époques, païens et chrétiens, et en particulier les églises du moyen-âge. A la suite de l'exposition qu'il ouvrit en 1905 à Edimbourg, de ces « raffinements architecturaux, » sa thèse a passé au crible de la critique. M. John Bilson, notre collaborateur, a entrepris de la démolir dans un article du Bulletin du *Royal Institute of British Architecture*, dont le *Bulletin monumental* donne la traduction. D'après M. Bilson, les écartements des axes en plan, et de la verticale en élévation n'ont pas, dans l'ensemble des monuments, les caractères systématiques qui pourraient



CATHÉDRALE DE ROUEN.

FAÇADE MÉRIDIONALE.

les faire considérer comme intentionnels ; et si on les recherche en particulier dans l'église gothique type, la cathédrale d'Amiens, que M. G. cite comme l'un des exemples les plus remarquables d'élargissement voulu de la nef, on trouve, selon M. Bilson, l'architecte américain en défaut. Les déviations de la normale sont, paraît-il, le résultat fortuit de mouvements accidentels naturellement expliqués.

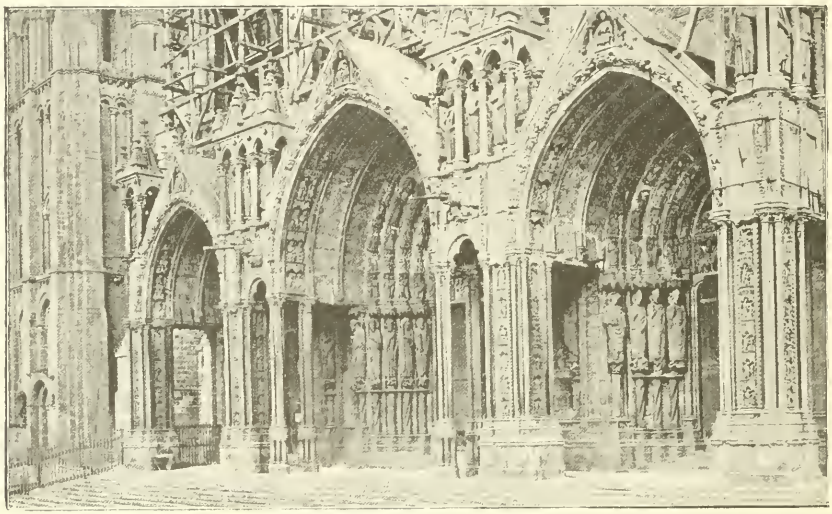
***

Les clochers à *hourds* sont rares en France : on connaît ceux de Dugny (Meuse), de Touques (Calvados), datant des environs de 1500. M. R. Fages fait connaître ceux de Saint-Chamont et de Saint-Sylvain, en Corrèze.

M. Morlet publie un document concernant Geoffroi et Jean *de Gisors*, maître charpentier des œuvres royales au commencement du XIVe siècle.

***

Personne n'a pu accepter comme sérieuse l'explication donnée par Viollet-le-Duc, des gâbles surmontant les fenêtres des églises gothiques, qui seraient la reproduction en pierre des charpentes posées provisoirement pour garantir



Portail méridional de la cathédrale de Chartres.

pendant la construction les reins des voûtes. Mais la vraie explication manquant jusqu'ici, M. Lefebvre-Pontalis nous la donne irrécusable. L'origine du gâble est dans les portails romans. Nous ne pouvons mieux faire que de citer quelques lignes de sa magistrale étude :

« Jusqu'à la fin du XIe siècle les architectes ne semblent pas avoir eu l'idée de faire saillir les portes de l'église sur la façade, parce que les colonnettes, en trop petit nombre pour motiver une semblable disposition, pouvaient se loger dans l'épaisseur d'un mur. Cependant les architectes lombards avaient abandonné cette tradition au XIIe siècle en encadrant les portails par une voussure en plein-cintre qui retombait sur des colonnes isolées dont la base reposait sur des lions, comme à la cathédrale de Vérone et à Notre-Dame d'Embrun. Les portes étaient couronnées, soit de dalles de pierre qui formaient deux rampants comme ceux d'un pignon, soit d'un bandeau soutenu par des modillons et surmonté d'un glacis. Ce dernier système de couverture prévalut, non seulement dans le Midi de la France comme à Sainte-Marthe de Tarascon et à Lescure (Haute-Garonne), mais aussi dans le Centre, comme à Saint-Martin-le-Beau, à Vernou en Touraine, et à Druyes (Yonne). On ne peut guère citer au Sud de la Loire que de rares exemples de portes du XIIe siècle à fronton, comme celles de Saint-Trophime d'Arles, de Conque en Rouergue, de Saint-Julien, de Jonsy (Saône-et-Loire) et de Thil-Chatil (Côte-Sud).

« Au contraire dans le Nord de la France les architectes romans prirent l'habitude d'amortir les portes en saillie par des frontons dont les rampants furent d'abord peu inclinés. Le plus ancien exemple de cette disposition se rencontre à Rhuis (Oise), près de Verberie. Dans cette église du XIe siècle, la porte de la façade, encadrée par trois tores sur le même nu, s'ouvre sous une voussure en plein-cintre. Le fronton... ne fut jamais recouvert de

Façade de la cathédrale de Chartres (flèche avec gâbles).

dalles. Pendant la première moitié du XIIe siècle les portails de ce type deviennent très nombreux...

« Au moment où l'arc en tiers-point fit son apparition dans les portails, le fronton devint plus aigu... Les frontons élancés, aux pentes rapides, apparaissent vers 1150 à Conthaux, à Ifs, à Meuvaines (Calvados), à Saint-Jean-des-Vignes de Soissons..... On se contente parfois d'esquisser la forme d'un gâble par une moulure en saillie sur le nu du mur, au-dessus du portail, comme à Ducy, près de Caen,..... à Saint-Leu d'Esserent (Oise). Telle fut la véritable origine du gâble des portails gothiques....

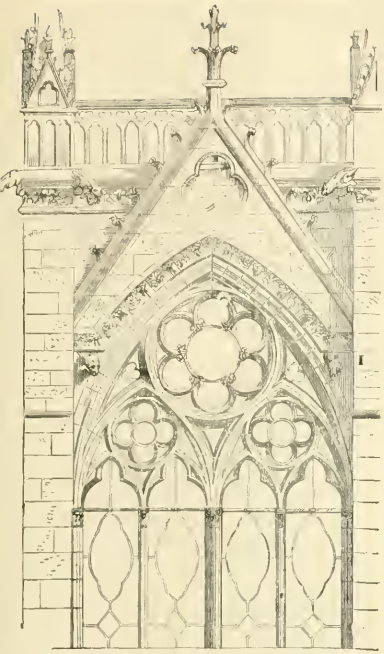
« Ce qui appartient en propre aux architectes du XIIIe siècle, ce fut l'idée de les ajourer. Robert de Luzarche s'était contenté de découper un trèfle en creux sur les points des gâbles des portes de la façade de la cathédrale d'Amiens. Jean Langlois décore de même la pointe des gâbles des porches latéraux de Saint-Urbain de Troyes. Jean de Chelles, qui fit construire les portes des croisillons de Notre-Dame de Paris, en 1258, doit être regardé comme le véritable créateur des gâbles à jours... Peu à peu, les gâbles furent entièrement ajourés par un remplage du même type que celui des fenêtres, qui remontent au milieu du XIIIe siècle ».

« Les gâbles des fenêtres gothiques ont la même origine romane que ceux des portails et dérivent à la fois du couronnement des fenêtres en saillie, au chevet de certaines

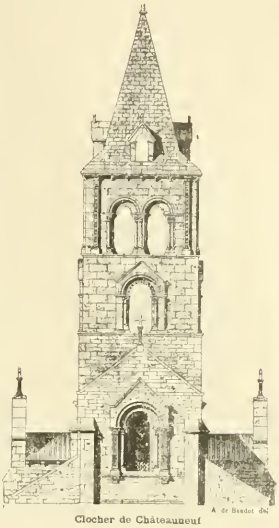
Gâbles au soubassement du portail occidental de la cathédrale d'Auxerre.

églises du Soissonnais et de l'amortissement des baies de plusieurs clochers du XIIe siècle. Vers 1150 l'architecte de l'église de Berzy-le-Sec près de Soissons,.. faisait saillir la fenêtre centrale du chœur en hémicycle, qu'il amortit par un fronton. Les rampants de ces frontrons deviennent plus aigus dans la seconde moitié du XIIe siècle. L'architecte de l'église romane de Vernou, en Touraine, qui avait fait saillir le portail de la façade, eut la singulière idée de mettre au même ras la fenêtre supérieure, encadrée par quatre colonnettes, et il couronna l'archivolte de cette baie par un fronton très aigu qui se détachait sur le pignon.... Dès la fin du XIe siècle le constructeur du clocher de Brantome en Périgord avait adopté le même amortissement au-dessus des quatre baies du second étage, pour marquer le retrait de l'étage supérieur. Ce fut le prototype des baies gâblées des clochers octogonaux du Limousin comme ceux d'Uzerches, de Saint-Martial de Limoges, de Saint-Léonard, de Saint-Junien, de la cathédrale de Saint Martial de Puy, de Saint-Rombaut (Saône), de Châteauneuf (Saône et Loire)....., puis cette disposition apparaît au sommet du clocher Sud de la cathédrale de Chartres..... C'est le maître de l'œuvre de ce dernier, terminé vers 1160, qui eut le premier l'idée d'ajourer ces gâbles par deux baies en tiers point superposées. Il fut donc un véritable novateur, comme l'architecte de l'ancien clocher-porche de Saint-Martial de Limoges, qui avait percé dans ses gâbles une baie en plein-cintre. A la naissance de la flèche romane du clocher de Saint-Germain d'Auxerre, un quatre-feuilles à été taillé dans les petits gâbles..... Les lucarnes de la flèche de Senlis sont amorties par des gâbles très ajourés.

Il reste maintenant à rechercher quel fut le monument où l'on vit apparaître pour la première fois des ouver-



La Sainte-Chapelle à Paris. — Fenêtre avec gâble.



Clocher de Châteauneuf (Seine-et-Loire).

Clocher de Brantôme.

tures dans les gâbles des fenêtres. A la Sainte-Chapelle de Paris un trèfle se dégage en creux sous les fleurons comme dans les fenêtres hautes du chœur d'Amiens et dans le gâble des chapelles latérales de Notre-Dame de Paris où des quatre-feuilles jouent le même rôle décoratif... A la Sainte-Chapelle de Saint-Germer (1259-1266) les gâbles des grandes verrières sont déjà complètement évidés. »

L'éminent archéologue poursuit l'étude des gâbles dans les tombeaux, dans les arcatures et lucarnes, etc.

Signalons encore une étude de M. M. de Bengy-Puyvallis sur le tombeau de la chapelle de Saint-Jean-Baptiste à Saint-Denis, et un échange de vues entre M. Lefebvre-Pontalis et M. Brutails sur les voûtes de Morienval.

L. C.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Anthyme Saint-Paul. — Les irrégularités de plan dans les églises. — Paris, 1906.

Le même. — La cathédrale de Reims au XIIIe siècle. — Paris, 1906.

Auquier (Ph.). — Pierre Puget, décorateur naval et mariniste. — Paris, Longnets, 1906.

Baudot (A.) et Perrault-Dabot (A.). — Les cathédrales de France. — Paris, Laurens, 1906

Brehier (L.). — Les basiliques chrétiennes. — 66 pp. Paris, Bloud et Cie, 1906.

* Buttin (Ch.). — Les anneaux-disques préhistoriques ou les Tchakras de l'Inde. — In-8° illustré de 70 pp. — Les Tchakras du cirque, id. 7 pp. Annecy, Alez, 1907.

Carton. — Le Sanctuaire de Tanit a El-Kénissia. — In-4°, 10 pl. Klincsieck, Paris, 1906.

Curé (H.). — Saint-Philibert de Tournus. Guide historique et descriptif de l'abbaye. — Paris, 1905.

de Farçy (L.). — La tour Saint-Aubré, a Angers, Caen, Delesque, 1907.

de Fayolle (Mquis). — Les églises de Saint-Paulieu et de Chamalières-sur-Loire avaient-elles un déambulatoire ? — Paris, 1906.

Diehl (Ch.). — Botticelli. — Paris, Librairie de l'Art ancien et moderne, 1906.

de Truchis (J.). — La chapelle Saint-Laurent a Tournus.

Gebhart (E.). — Sandro Botticelli et son époque. — In-4°, 70 fig. Manzi, Joyant et Cie, Paris.

Germain (A.). — Les Clouet. — Paris, 1906.

Léger (L.). — Prague. — 150 pp. Paris, Laurens, 1907.

* Loisel (L'abbé A.). — Crypte de St-Servais a Rouen. — Broch. Rouen, Carteux, 1907. Prix : 0 fr. 75

Michel (A.). — Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'a nos jours. — 2 vol. grand in-8°, 490 pp., 252 grav. Paris, Collin, 1907. Prix : par vol. 15 fr.

Moranville. — Inventaire de l'orfévrerie et des joyaux de Louis Ier duc d'Anjou. — Leroux, Paris, 1903-1906.

Nizet. — La mosquée de Cordoue. — In-8°, 15 pp., 13 planches. Paris, 1907.

Perdrizet (P.). — Fresque du XVe siècle a la chartreuse du Gesu, représentant la Mère de Miséricorde. — Nogent-le-Rotrou, Daupeley-Gouverneur, 1906.

* Perdrizet (P.). — Maria Spónza Filii Dei. — Broch. Nancy, Crépin, 1907.

* Le même. — Melnic et Rossno (Extrait du *Bulletin de correspondance hellénique*). — Broch. Paris, Fontemoing, 1907.

Quarré-Reybourbon (L.). — Herlin (A. J.), artiste peintre (1815-1900). — Broch. ill. Paris, Plon-Nourrit, 1906.

* Wilpert (Mgr). — Limbe carrée, dans *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'École française de Rome.*

Allemagne.

Arndt. — Die Bibel in der Kunst. — Munich, Kirchheim, 1906.

Aubert (A.). — Die malerische Dekoration der San Francesco-Kirche in Assisi, mit 80 Abbildgn. — Hiersemann, Leipzig, 1907.

Baumgarten (F.). — Das Freiburger Münster beschrieben u. kunstgeschichtlich gewürdigt. — Stuttgart, Seifert, 1906.

Bendiner (M.). — Das Strassburger Münster, seine Baugeschichte u. Beschreibung. — Stuttgart, Seifert, 1906.

Bergner (P.). — Handbuch der bürgerlischen Kunstaltertümer in Deutschland. — In-8°, 644 pp., 790 f. Leipzig, Seeman, 1906.

Bernoulli (R.). — Die romanische Portalarchitectur in der Provence. — Strassbourg, Heitz, 1906.

Borger (H.). — Grabdenkmaeler im Maingebiet. — Hierseman, Leipzig, 1907.

Brinckmann (E.). — Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei. — 55 pp., 9 pl. Strassburg, Heitz, 1906.

Broekhoff (W.). — Studien zur Geschichte der Stadt Ephesos von IV nachchristlichen Jahrhundert bis zu ihrem Untergang in der ersten Hälfte des XV Jahrhunderts. — 78 pp. Jena, 1905.

* Dehio (G.). — Handbuch der deutschen Kunstdenkmaeler. — T. II, in-8°, Berlin, Watmuth, 1907.

Happel (E.). — Romanische Bauwerke in Niederhessen. — 110 pp. Kassel, Victor, 1906.

Holtmeyer (A.). — Cisterzienser Kirchen Thüringens. — Jena, Fischer, 1906.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Kempe (F.) und Schuster (K.). — Das Freiburger Münster. — Freiburg im Brisgau. Herder, 1906.

Künstle (K.). — Die Kunst des Klosters Reichenau im IX und X Jahrh. und der neuentdeckte Karolingische Gemaeldezvklus zu Goldbach bei Ueberlingen. — Freiburg im Brisgau. Herder, 1906.

* Schneider (Fried.). — Studien aus Kunst und Geschichte.— Gr. in-4° xxvii-584 pp., planches et portrait. Fribourg en Brisgau, 1906.

Springer (A.). — Handbuch der Kunstgeschichte. — Leipzig, A. Seeman, 1906.

Thode (H.). — Kunst und Sittlichkeit. — In-8°, Winter, Heidelberg 1906. Prix : 80 Pf.

Le même. — Ein letztes Wort vor der Entscheidung ueber das Heidelberger Schlosz. — In-8°, Winter, Heidelberg 1906. Prix : 20 Pf.

Weber (A.). — Die Roemischen Katakomben. — In-8°, 200 p. et 225 fig. Pustet, Ratisbonne, 1906. Prix : 3 M.

Angleterre et Etats-Unis d'Amérique.

Bond (F.). — Gothic Architecture in England. — In-8°, 804 pp. New-York, Scribner, 1906.

Browne. — Gothic Architecture. — In-8°, 125 pp., 48 f. New-York, Macmillan, 1906.

Fenner (H.). — Christ in Art. — 186 pp., 36 pl. London, Methuen, 1906.

Forestier (A.) et Omond (G.). — Bruges and West Flanders. — 187 pp. In-8°, 37 pl. New-York, Macmillan, 1906.

Howard Crosby Buther. — The Dome in the Architecture of Syria. — The Macmillan Company, New-York, 1907.

Raven (J.). — The Bells of England. — London, Methuen, 1906.

Sparrow (W.). — Apostles in Art. — New-York, Stechert, 1906.

Stoughton (S.). — The Old Testament in Art, from the Creation of the World to the Death of Moses. — 252 pp., 22 pl. London, Hodder et Stoughton, 1906.

Italie.

* Bacci (P.) — Il gruppo pistojese della Visitazione, gia attribuito a Lucca della Robbia. — Florence, Tipografia Dominicana, 1906.

Catalano. — L'Arte cristiana primitiva. — Naples, D'Auria, 1906.

Herzig (E.). — Die longobardischen Fragmente in der Abtei S. Pietro in Ferentillo (Umbrien) — Rome, 1906.

Rossi (Attilio). — Santa Maria in Vulturella. — Rome, Bretschneider et Regenberg, 1905.

Norvège.

Lorenzen (V.). et Braestrup (C.). — Église Notre Dame et hôpital a Aarhus. — Christiania, Bayers, 1906.

Russie.

Sokolowski (M.), Worobjew (K.) and Zubozyck (J.). — Églises et cimetières en Pologne. — 48 pp. Cracovie, 1906. Prix : 28 fr.

Belgique-Hollande.

Bouchery (J.) et Euraert (L.). — De Kerk van Halle en hare Kostbaarheden. — Anvers, imp. *De Vlaamsche Kunstbode*, 1906.

* De Vos-Van Kleef (D.). — Le Nouvel Anvers, Cité-Jardin. — Broch., 91 pp. illustrées. Anvers, Nederlandsche Boekhandel, 1907.

Inventaire archéologique de Gand. — Catalogue descriptif et illustré des monuments, œuvres d'art et documents antérieurs à 1830. — Gand, Heins, 1906.

Kalf (J.). — De Katholieke Kerken in Nederland. — Utrecht, Breyer, 1906.

Le Pays Belge. — 100 pl. Anvers. Van Os, De Wolf. Prix : 2 fr. 75.

* Ruhl (G.). — La cathédrale de Cologne. — Broch. Liége, Cormau, 1907.

* Soil-Moriamé (E.). — Vieille maison de Tournai. Le manoir de Moriamé au XIVe siècle. — Tournai, 1907.

Sosson (P.) et Nickers (F.). — Le trésor de l'église cathédrale de Saint-Aubin, a Namur. — In-8°, 119 pp. Namur. Delvaux, 1906.

* Tillière (L'abbé M.). — Histoire de l'abbaye d'Orval. — Petit in-8° de 320 pp., 2e édition. Namur, Delvaux, 1907. Prix : 3 fr. 50

* Vos (Joseph). — Le rythme du chant grégorien a l'époque de son apogée, d'après les *Documents contemporains*. — Chez l'auteur à Hannut. — Prix : 10 fr.

Wildeman. — Itinéraire archéologique de Delft. — Delft, J. Vis, 1906.

Chronique. SOMMAIRE: LE TOMBEAU DE LÉON XIII. — PEINTURES MURALES : Amsterdam, Termonde. — MONUMENTS ANCIENS : Dijon, Prague, Cologne, Venise, Belgique, Saumur, Saint-Michel en l'Herm.

Le tombeau de Léon XIII.

LE 22 juillet 1907, quatrième anniversaire de la mort du grand Pape, en l'église Saint-Jean de Latran, la cathédrale de Rome, comme Saint-Pierre l'est du monde catholique, a été dévoilé le tombeau qui attend Léon XIII. Inscrit dans une haute arcade ornée et faisant partie de la structure architecturale de l'immense église, comme d'autres monuments pontificaux de Saint-Pierre, il encadre une porte. Selon, la formule en usage depuis le XVIe siècle, le sculpteur Giulio Tadolini l'a composé d'une effigie du Souverain-Pontife représenté debout, tiare en tête, dans toute la magnificence des vêtements de grandes fêtes, au-dessus d'un sarcophage à l'antique : de chaque côté, mais plus bas, une figure symbolique : à la gauche du Pape, amplement drapée et voilée, tenant la croix qui est sa caractéristique, la Religion est assise sur le socle ; à droite, debout, à demi réel, à demi stylisé, un ouvrier tend de l'attitude, du geste, du regard, de tout son être enfin, au Pape ami des travailleurs et des humbles laborieux.

L'ensemble dont je ne puis juger que d'après les reproductions photographiques des journaux illustrés, est copieux, noble et d'une belle harmonie générale. C'est, à tout prendre, la tradition du Bernin, mais du Bernin assagi, moins le tourbillonnement et l'enflure. Sans doute cela est un peu froid et déjà vu, mais pour exprimer cette grande institution divine et humaine qu'est la papauté, je ne vois nullement qu'il soit indiqué de tenter des voies inexplorées et de faire appel aux excentricités baroques de l'art dit nouveau. En tous cas, cela vaut mieux que les fadeurs de Canova qui dans le tombeau de Clément XIII Rezzonico, à Saint-Pierre, n'a rien trouvé de mieux que de nous servir une réplique assez déplaisante de l'Amour bellâtre et savonné, qui pose pour le sentiment dans le tombeau de l'archiduchesse Christine, à Vienne, et dans le sien, aux Frari de Venise.

Malgré un peu de chiffonnement, très acceptable, après tout, dans les draperies, et quelque imprécision dans le geste de la main droite étendue bénissante et protectrice, la figure du Pape est d'une belle allure. On se demande cependant, pourquoi elle est ainsi posée debout et vivante au-dessus de son sarcophage. On comprend une effigie couchée et endormie dans le long sommeil de la mort sur la cuve de marbre où repose le corps enseveli ; par une sorte de transposition, l'art ne fait alors que rendre visible le dedans du sépulcre. Et c'est pourquoi, qu'il s'agisse de nos tombeaux français ou de ceux qu'a produits, nombreux et admirables, l'art italien du XVe siècle, la formule du « gisant » me paraît la plus belle qu'ait conçue le sentiment chrétien ; grave, religieuse et bien noble encore est celle du « priant » qui lui succédera au XVIe siècle. Mais le caractère funèbre, la pensée de la mort me paraissent trop absents des compositions superbes de Saint-Pierre ; ce sont des mémoriaux de gloire et de grandeur plutôt que des tombeaux. Après tout, c'est sans doute cela qu'on a voulu.

Du reste, les anciens Papes étaient représentés couchés et les mains croisées sur leurs sarcophages; ces effigies gisantes abondent dans les cryptes de Saint-Pierre, et se rencontrent aussi dans les monuments des Papes français du XIVe siècle, à Villeneuve-lez-Avignon et à la Chaise-Dieu. C'est ainsi qu'est figuré, à Saint-Pierre même, le pape Sixte IV, della Rovere, l'oncle du grand Jules II, sur son tombeau de bronze, œuvre du Florentin Pollajuolo.

Pour en revenir au monument de Léon XIII, je dirai que la magnificence italienne y a prodigué les plus riches matériaux ; les statues sont taillées dans le plus beau carrare avec cette habileté prestigieuse qui est la qualité et le défaut des artistes italiens, le sarcophage est fait d'un précieux marbre antique, enfin des bronzes dorés rehaussent cet ensemble que l'on devine d'une polychromie puissante et sobre, en écho avec les richesses un peu trop rajeunies de l'architecture.

A tout prendre, un tel monument vaut cent fois mieux que cette machine sans gravité dans laquelle au pied de Bossuet, sous les voûtes austères de la cathédrale de Meaux, un artiste, estimable d'ailleurs, mais qui s'est absolument trompé ce jour-là, n'a pas craint de grouper des personnages épisodiques, comme on a mis d'Artagnan à la base du monument d'Alexandre Dumas père, ou accolé le Postillon de Longjumeau au piédestal portant le buste de Adolphe Adam. Traiter ainsi d'une manière épisodique le tombeau de Bossuet est une erreur de goût et de sens qui ne me paraît pas avoir été suffisamment relevée. Je ne parle pas du talent, il y en a, et beaucoup, dans ce grand biscuit de Sèvres, mais de la convenance au sujet et au lieu, non, mille fois non.

Henri CHABEUF.

Peintures murales.

Amsterdam. — On lit dans le *Bulletin des métiers d'art :*

Des peintures murales ont été découvertes il y a peu de temps à la Vieille-Église d'Amsterdam.

Elles consistent en des motifs de tapisserie peints sur les colonnes du chœur et qui servaient de fond aux statues des apôtres.

La découverte actuelle offre beaucoup de ressemblances avec celle qui fut faite il y a une cinquantaine d'années à la Grande-Église de Haarlem. Nous en trouvons la description tracée par la plume de M.-A.-W. Weissman dans le *Nieuwe Rotterdamsche Courant ;* d'où il résulte que les peintures d'Amsterdam sont très peu conservées ; « les ors ont mieux tenu que tout le reste ; les couleurs, où dominent le bleu, le vert et le rouge, sont en grande partie effacées. Les forts traits noirs, néanmoins, qui leur servaient de contours, se retrouvent encore assez bien. »

M. Weissman exprime une idée..... étonnante :

« J'espère, dit-il, qu'on ne restaurera pas les peintures. Toutefois, on les couvrira par des volets en zinc, où l'on pourrait, si l'on veut, peindre les tapisseries *(sic)* telles que l'on suppose qu'elles existaient avant la dégradation. »

On a déjà eu, à Tournai, l'idée trop ingénieuse, de voiler par une courtine les remarquables peintures romanes du transept de la cathédrale : ce qui ne peut s'expliquer que de deux manières : ou bien l'on a voulu cacher comme une horreur cette œuvre naïve, mais si bien à sa place dans l'antique vaisseau roman ; ou bien on a voulu réserver aux bedeaux l'exploitation lucrative de la manœuvre de la courtine devant les touristes. Nous aimons mieux encore la courtine, qui laisse à la vieille fresque une certaine aération, que les plaques de zinc, derrière lesquelles les peintures se consommeraient par la buée.

Mais le plus sage ne serait-il pas de restaurer discrètement les peintures anciennes, après en avoir pris de bonnes photographies pour assurer le contrôle et désarmer les défiances des archéologues ?

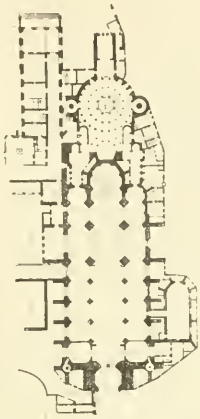
***

Termonde. — Le dernier *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie* de Gand parle d'une découverte faite récemment en l'église collégiale de Termonde, au cours des travaux de restauration de ce monument. Il s'agit de peintures murales représentant la Passion, où le Christ figure dans un groupe de huit personnages. Ce serait un document de première importance.

D'après des photographies produites par M. le chanoine Van den Ghein, président de la société, — un juge compétent, M. Hulin, n'a pas hésité à dire que ce sont certainement les peintures murales les plus importantes du XVe siècle qu'il y ait en Flandre. La fabrique d'église de Notre-Dame a été informée de la valeur de cette découverte pour que les fresques soient respeetées.

Monuments anciens.

Dijon. — Après des travaux entrepris, quittés et repris pendant plus de soixante-dix ans, la cathédrale Saint-Bénigne semble aujourd'hui débarrassée, et pour le toujours des choses humaines, des échafaudages, des muraillements adventices et de tous les impedimenta qui l'ont maintes fois obstruée. Il ne reste plus qu'une réfection peu importante à exécuter dans la toiture au bas-côté du Nord, où une mouillure a gâté une partie des enduits de la voûte. Toute l'œuvre de la dernière restauration — ce qui avait été fait et à grands frais antérieurement ne compte pas ou compte trop — appartient, y compris la flèche de charpente armée de cuivres et de plombs décoratifs, à M. Charles Suisse, architecte en chef des monuments historiques, mort en août 1906. Et l'œuvre avait été si bien préparée que l'honneur de l'achèvement suprême lui revient encore.



Église de Saint-Bénigne à Dijon. — Plan levé en 1796.

Saint-Bénigne est un édifice de troisième ordre, ce qui, étant donnée l'extrême richesse monumentale de la France en œuvres médié-

Église de Saint-Bénigne à Dijon. — Façade.

vales, le classe encore en un rang fort honorable. La sculpture y fait presque entièrement défaut, mais le peu qu'il en subsiste est excellent. Je signale notamment à la façade occidentale, sur

la tour du Sud, une frise en haut-relief, où les têtes humaines se mêlent à des ornements stylisés empruntés à la flore. C'est un très bel échantillon de la puissante école bourguignonne dans les dernières années du XIIIe siècle ou les toutes premières du XIVe et on le peut recommander à M. le directeur du musée de sculpture comparée au Trocadéro.

Saint-Bénigne est pauvre en œuvres d'art du moyen âge et de la Renaissance ; voici cependant dressées contre les murs toute une série de très belles pierres tombales, épaves un peu usées par les pieds de maintes générations, du trésor monumental de l'ancienne église qui fut celle d'une riche, puissante et vénérée abbaye bénédictine. Mais plusieurs œuvres de la statuaire des siècles suivants ont trouvé un asile à Saint-Bénigne après la grande tourmente révolutionnaire. Citons, d'abord, mais malencontreusement séparées, deux graves effigies en marbre, les figures agenouillées et priant du premier président au Parlement J.-B. Legoux de la Berchère et de Marguerite Brulard, sa femme ; ce sont des œuvres très distinguées de 1635 environ, mais anonymes. L'inscription d'un beau style lapidaire rappelle en latin que le même tombeau reçut ceux qui avaient dormi dans le même lit. C'était fort bien lorsque, aux Cordeliers, les deux statues étaient conjuguées sur le même sarcophage, mais l'effet de ces paroles empreintes de tendresse conjugale est plutôt singulier, depuis que les deux époux sont séparés par toute la largeur de la grande nef et se tournent à peu près le dos.

La statue agenouillée en marbre du président Claude Fremiot, mort en 1670, est un assez beau morceau dans le style du Bernin, toutefois fort inférieure aux figures précédentes. Le monument vient de Notre-Dame.

L'église des Carmes a livré à Saint-Bénigne le tombeau du président au Parlement Jean de Berbisey, mort en 1697, composé de trois statues de marbre, le président couché, mais non « gisant » selon la belle formule du moyen âge, et deux figures assises, la *Religion* et la *Justice* ; ce monument, d'un beau calibre général et d'une exécution habile, est signé du sculpteur Martin, que je ne connais pas autrement.

Les grandes statues de saint Étienne et saint Médard, provenant de l'église abbatiale puis cathédrale Saint-Étienne, désaffectée à la Révolution ; une Vierge, un saint Aignan, sont du sculpteur dijonnais Jean Dubois, 1626-1694, un habile homme qui a rempli la Bourgogne de ses œuvres en marbre, pierre et bois. De lui sont aussi les bustes en marbre des douze Apôtres, venant de l'ancienne cathédrale et appliqués aux piliers de la nouvelle. Depuis la dernière restauration, deux ont disparu, c'est une faute d'avoir supprimé deux unités du chœur des douze et il est urgent de les rétablir. Le sculpteur dolois Claude-François Attiret (1728-1804) qui a beaucoup travaillé à Dijon, est l'auteur d'un saint Jean l'Evangéliste et d'un saint André provenant de la Sainte-Chapelle ; Saint-Bénigne lui doit aussi son maître-autel en marbre, brèche, guirlandes de bronze doré et grand bas relief aussi en bronze doré, l'*Assomption*. C'est encore une épave de la Sainte-Chapelle.

L'art moderne et contemporain est représenté à Saint-Bénigne par le noble cénotaphe — l'évêque est enterré dans la crypte — de Mgr Rivet, mort en 1884. C'est un très beau morceau dont la statuaire, évêque agenouillé en marbre et figure allégorique un peu païenne de femme, en bronze, fait honneur au maître imagier Paul Gasq. M. Suisse a donné le dessin des nouveaux fonts baptismaux et du système ingénieux, imité de ce que l'on rencontre dans certaines églises belges, par lequel une potence mobile met en mouvement le couvercle de la cuve. Cet engin d'une excellente ferronnerie décorative comprend un ange en bronze doré modelé par P. Gasq.

Quant au mémorial de Bossuet, érigé sous la tour des cloches, et qui comprend sur un socle important en pierre rougeâtre la statue en marbre du grand évêque debout, par Paul Gasq, et à la base deux figures allégoriques en bronze fauve, par Mathurin Moreau, une volonté impénétrable dans ses desseins le laisse voilé à tous les regards. Les Dijonnais se demandent, sans la trouver, la raison de cet oukase ministériel, et ne la trouvent pas. Bien que j'aie vu le monument mis ainsi sous scellés, je respecte trop l'autorité, même dans ses caprices, pour en parler, et me réserve de le faire quand sera levé l'incompréhensible veto.

André ARNOULT.

(Journal des Arts).

* * *

Prague. — Le récent voyage politique de l'empereur François Joseph à Prague a appelé l'attention sur la capitale de la Bohême, qui passe pour offrir le plus beau spectacle monumental des pays germaniques. Mais on parlera seulement ici de la cathédrale Saint-Vit, le centre de ce quartier de palais que l'on nomme le Hradschin.

La première pierre en fut posée le 21 novembre 1344, par Charles IV, alors margrave de Moravie, et le maître de l'œuvre fut un Français, Mathieu d'Arras, appelé d'Avignon. Ainsi comme

au XIIIe siècle, la France continuait de fournir des constructeurs à la chrétienté tout entière. Le style de Saint-Vit, très pur mais un peu géométrique et sec, rappelle celui de la cathédrale Saint-Just de Narbonne. Il n'y a pas de chapiteaux aux piliers dont les nervures partant de la base se recourbent en arcs aigus. L'édifice est, du reste, largement fenestré et on peut dire qu'il se réduit à une ossature organique sans cloisons.

A l'extérieur, on remarque au départ de la toiture une haute arcature ajourée qui est hors d'échelle et rapetisse pour l'œil le vaisseau qu'elle couronne. Cette arcature sans fonction a le grand défaut, en effet, de rappeler par sa forme une balustrade démesurée. La même faute a été commise aux chapelles absidales, si belles, d'ailleurs, de la cathédrale de Reims.

Mathieu d'Arras mourut en 1352 et fut remplacé par Pierre Parler de Gmunden ; il acheva le chœur, mais les travaux s'arrêtèrent là, et comme Saint-Pierre de Beauvais et Saint-Just de Narbonne, Saint-Vit demeura des siècles la tête d'une cathédrale inachevée et sans corps.

Cependant, en 1801, on se reprit à l'œuvre interrompue, les architectes se succédèrent, Kramer, Mockert, Hibbert à qui semble réservé l'honneur d'achever Saint-Vit. La nef est debout, à la croisée se dresse une haute flèche en charpente et plomb, mais que dominent les aiguilles colossales de la façade occidentale, qui, tout ajourées, rappellent à la fois celle de Strasbourg et celle, supérieure à mon sens, de Fribourg-en-Brisgau. Enfin disparaîtra la haute tour à couronnement compliqué imposée par Ferdinand Ier, 1556-1564, au bras méridional du transept. Elle sera remplacée par une flèche à laquelle on donnera 160 mètres d'élévation.

La cathédrale Saint-Vit a 125 mètres de longueur, une belle dimension, mais qui ne l'égale pas cependant à nos plus grandes cathédrales françaises.

L'Allemagne a achevé la cathédrale de Cologne et terminé la flèche tronquée d'Ulm ; la Suisse en a fait autant pour sa cathédrale de Berne. Ces audaces intelligentes et heureuses ne nous sont pas absolument étrangères, et si nous avons outrageusement manqué la nouvelle, flèche de Notre-Dame de Rouen, celle de Saint-Michel, de Bordeaux, est fort bien réussie, et les voyageurs qui arrivent à Bordeaux, surtout par la Garonne d'aval, savent quelle fierté reçoit de cette haute aiguille de pierre la silhouette générale de la grande ville. Il n'y a qu'à louer aussi les deux aiguilles de granit breton, ajoutées il y a une cinquantaine d'années aux tours de la cathédrale Saint-Corentin, à Quimper. Mais ces élans sont rares, nous sommes en ces matières les plus timides des hommes, et craignons, par dessus tout, de changer quelque chose à ce qu'on est habitué à voir. Nos architectes ont peur d'avoir une mauvaise presse et il y a tous les jours des gens, et autorisés, ma foi, pour crier à propos d'une pierre neuve. En France, celui qui prétend faire du nouveau est un homme perdu ; allez donc proposer de coiffer les tours de Notre-Dame de Paris des flèches pour lesquelles elles sont faites, et qu'elles attendent depuis des siècles !

André ARNOULT.

(Journal des Arts).

* * *

Cologne. — Ce n'est pas la première fois qu'on prétend que le dôme de Cologne se désagrège. Le professeur Dr Kaiser de l'Université de Giessen a expliqué scientifiquement cette continuelle désagrégation. Il attribue cette lente destruction à la grande quantité d'acide sulfurique que contient l'atmosphère de la ville. Ce sont les gaz contenus dans la fumée que dégagent les nombreux hôtels, la gare et les habitations, qui provoquent la décomposition des pierres. Cette désagrégation est d'autant plus dangereuse qu'elle a déjà entamé les pierres les plus récentes.

De grands travaux de restauration s'imposent, mais le moment n'est pas encore venu d'y songer. Il s'agit, pour le moment, de réparer les parties du dôme qui ont été construites au siècle dernier.

* * *

Venise. — La reconstruction du campanile de Saint-Marc, commencée il y a quelques mois, est déjà fort avancée. Le ministre de l'instruction publique, M. Rava, venu ici pour se rendre compte des travaux de restauration du palais des doges, a visité les chantiers de la tour. Celle-ci atteint déjà une hauteur de 10m80, et croît de 80 centimètres par semaine, de sorte que le nouveau campanile sera achevé dans deux ans.

* * *

Belgique. — La Commission royale des monuments de Belgique examinera à l'assemblée générale du 28 octobre prochain les questions suivantes :

L'orientation liturgique des édifices du culte est-elle rationnelle ?

Quelles sont les règles à conseiller pour que les flèches, ne faisant pas corps avec les tours, se raccordent à celles-ci de la manière à la fois la plus solide, la plus simple et la plus élégante ?

Quelles sont les précautions à prendre pour l'écoulement des eaux pluviales au bas de ces flèches de tours ?

Inventaires des objets d'art appartenant aux établissements publics.

***

Saumur. — Une découverte très importante pour la céramique française vient d'être faite au château de Saumur par M. Lucien Magne, inspecteur général des Monuments historiques.

En faisant sonder les anciens planchers remaniés du XVIIe au XIXe siècle, il a retrouvé, soit en place, soit en amas dans les remblais, les restes de carrelages émaillés qui décoraient les sols des salles et galeries du château de Louis d'Anjou au XIVe siècle. Ce sont de magnifiques combinaisons d'entrelacs de tons vert mordoré, brun ou rouge, dans lesquels sont semées des fleurs de lys en émail d'un beau ton jaune d'antimoine. L'émail est appliqué sur des terres dont les tons différents transparaissent sous la glaçure. Comme dans les céramiques arabes contemporaines, le dessin est formé par une mosaïque de petites pièces, s'ajustant ensemble suivant les contours les plus compliqués.

Cette découverte confirme l'existence, déjà signalée par M. Magne dans sa publication des comptes du Palais de Justice de Poitiers, de fabriques de faïences très prospères en Anjou et en Poitou au XIVe siècle : on sait, par les Comptes du duc de Berry, qu'on ne dédaignait pas d'y appeler des « Sarrasins », pour initier nos potiers aux méthodes et aux techniques orientales.

Cette découverte redressera l'erreur des historiens qui ont considéré l'usage de la faïence en France comme postérieur aux guerres d'Italie, la faisant remonter aux majoliques espagnoles ou italiennes. La faïence française n'a pas suivi la faïence italienne, elle l'a précédée.

***

Saint-Michel-en-l'Herm. — Des fouilles entreprises par M. Paul Le Roux, sénateur de la Vendée, sous le château qu'il possède à Saint-Michel-en-l'Herm et qui fut le siège d'une importante abbaye de Bénédictins, viennent d'amener la découverte d'une jolie chapelle du XIIe siècle.

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, LILLE-PARIS-BRUGES-BRUXELLES-ROME

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

50me Année. — 5me Série.

Tome III (LVIIe de la collection).

6me livr. — Novembre 1907.

La crypte de Saint-Avit d'Orléans, son âge d'après ses caractères.

Ce petit monument est un de ceux qui peuvent se dater sans le secours des chroniqueurs parce qu'il a subi peu de retouches. Son enceinte, percée de quelques fenêtres en meurtrières peu évasées, est d'une épaisseur rationnelle, ses supports légers sont faits pour ses voûtes et non pour soutenir un lourd édifice à l'étage supérieur, ses sculptures très sobres n'ont aucune parenté avec celles des ateliers romains ni avec les décorations de l'art roman ; ce sont des dessins géométriques, point de mélanges de matériaux, pas de chapiteaux ni de marbres réemployés. Les voûtes montées sur arêtes reposent tantôt sur des piliers carrés longs dont les angles sont abattus, tantôt sur des colonnes rondes, façonnées avec des matériaux de calcaire (1).

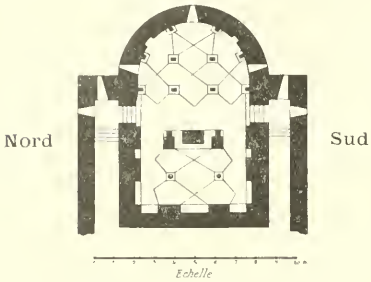
Quelques crèches dessinées en plein cintre agrémentent les parois des murailles. Inutile de chercher des briques dans la maçonnerie qui est faite avec de gros joints ; on constate seulement, en observant les voûtes, que les ouvriers ont pris de grosses briques romaines pour former des clés et que les claveaux courants sont des moellons retaillés qui dans le principe portaient des sculptures barbares.

Son plan est normal : il figure un rectangle terminé à l'orient par une abside circulaire, le tout d'une longueur de $9^{m},50$ sur $6^{m},20$ de largeur, qui correspond bien à la figure habituelle du chœur et du sanctuaire des églises les plus simples dépourvues d'absidioles. Il ne présente qu'une particularité à noter : c'est l'existence d'une barrière épaisse qui coupe la longueur par la moitié. C'est un mur épais, percé de deux baies cintrées, qui ne remplit pas la largeur de l'édifice, il laisse un passage libre à droite et à gauche qui devait être muni de deux portes, comme l'attestent des restes de gonds dans le passage sud. Un témoin de

1. La base des supports se compose d'une plinthe et d'une espèce de larmier renversé.

l'emploi de gonds existe aussi dans l'une des baies du mur de refend.

Sa destination était évidemment de servir de clôture entre le sanctuaire et la nef réservée aux fidèles et de remplacer ce qu'on appelait ailleurs le *chanceau* ou la barrière de fer établie, dès le temps de Grégoire de Tours, aux alentours des tombeaux célèbres, pour les protéger contre



Crypte de l'église de Saint-Avit, à Orléans.
(*Mémoires de la Société d'Agriculture, Sciences et Arts d'Orléans*, tome I, 1853. *Bull. monum.*, IIIe série, t. IV, p. 36).

l'indiscrétion des pèlerins qui voulaient gratter les sarcophages, ou couper un morceau des étoffes précieuses qui les recouvraient [1].

Il est heureux que cette clôture n'ait pas été détruite : elle seule témoigne que cette crypte n'est pas banale, elle prouve que ce sous-sol a été construit pour servir de confession, c'est-à-dire de dépôt où l'on exposait un sarcophage à la vénération des fidèles, et, de plus, qu'elle fut construite pendant une période de troubles où l'on pouvait craindre des profanations. Toute autre était l'installation au temps de Grégoire de Tours, qui nous raconte des scènes où on touche les tombeaux ; c'est une barrière véritable, car il est prouvé que les baies étaient fermées par des grilles.

1. *De miraculis*, cap. LXVIII.

La place où débouchent les deux escaliers de service, à gauche et à droite, soulève une objection qui a beaucoup embarrassé les premiers témoins de la découverte, en 1853. Si, en effet, la clôture en question est une barrière que les fidèles ne devaient pas franchir, on se demande pourquoi l'architecte a prolongé ses escaliers jusque dans le sanctuaire. Dans la plupart des cryptes, les descentes aboutissent ordinairement près du mur occidental. Ici, il était très facile de faire de même, les corridors sont longs et rien n'empêchait de les arrêter aux deux endroits marqués par des crèches. Qui nous dit que la première combinaison de l'architecte n'a pas été celle-là ? Il est arrivé bien des fois que la place des escaliers a été changée dans les cryptes, soit pour suivre la mode, soit pour corriger certaines incommodités. Je pourrais citer de nombreux exemples de ces déplacements que j'ai constatés à Saint-Denis, à Saint-Mathias de Trèves, à Sainte-Radegonde de Poitiers, à Saint-Victor de Marseille et ailleurs.

Au lieu de recourir à cette explication, M. de la Buzonnière, organe d'une partie de la société d'Agriculture, sciences, belles lettres et arts d'Orléans, a préféré renverser le plan de la crypte et le présenter comme une dérogation à tous les principes les plus chers aux architectes religieux du Moyen Age [1].

Pour lui, l'atrium de la crypte est dans le compartiment de l'orient et le sanctuaire dans la partie qui regarde l'occident. Il s'autorise des églises contre-orientées et raisonne comme s'il s'agissait d'une cathédrale où le chœur spacieux se prêtait à des agencements variés, où le maître-autel peut être avancé ou reculé. Son contra-

1. Voir le volume de l'année 1853.

dicteur, M. Vergniaud Romagnési, lui remontra pourtant avec beaucoup de science que, dans les églises en possession d'une confession, l'autel majeur de l'étage supérieur devait être placé au-dessus du sarcophage logé dans le sous-sol, et qu'en bouleversant les règles à l'étage inférieur, on rendait le culte impraticable dans la petite basilique de Saint-Avit. Il n'est pas bien sûr que la discussion ait réduit alors tous les doutes.

Malgré ses recherches, M. Vergniaud fut assez embarrassé pour répondre à certaines questions, car il promet de publier un traité général et descriptif des cryptes connues, et regrette que ce sujet ait été négligé.

J'essaierai de combler ses vœux en citant quelques exemples qui prouvent que, dans les confessions les plus anciennes, l'exposition du sarcophage se faisait contre le mur du fond de l'abside, les pieds toujours au levant. C'est ainsi que sont placés les tombeaux de Valérien et d'Euchaire à Trèves, de saint Maixent et de saint Léger, à Saint-Maixent, de saint Germain à Auxerre. Toujours l'autel est adossé à la tête du sarcophage, de même qu'à Rome on avait contracté l'habitude d'ériger les basiliques *contre la sépulture* du martyr qu'on voulait honorer.

Il y a, dans la vie de saint Gall, un texte formel qui va nous éclairer d'une façon bien précise. Lorsqu'il fut décédé, ses disciples déposèrent son corps non pas dans le cimetière commun, mais dans le sanctuaire de leur monastère ; ils creusèrent une fosse et un sépulcre *entre le mur* et *l'autel* (1). Si la confession était trop petite pour adopter cette disposition, alors on érigeait un autel à l'étage supérieur, juste au-dessus du sarcophage, comme le fit l'architecte de l'église Sainte-Sabine de Rome, en 422. Tel est l'usage invariable qui paraît avoir prédominé avant l'époque romane (2).

Si nous examinons le chevet circulaire de Saint-Avit, nous verrons qu'il est assez spacieux pour y loger un sarcophage orienté les pieds contre le fond et un autel en avant. Les deux niches qui subsistent dans les murs sont des piscines semblables à toutes celles qui accompagnent l'érection des autels ; elles témoignent tout au moins qu'on avait l'intention de célébrer les mystères dans la partie circulaire et non du côté du couchant.

Plus tard, lorsque les miracles se multiplièrent, il est possible qu'on ait adopté un autre agencement et que le sarcophage ait été avancé vers la barrière pour permettre aux fidèles de le contempler de près ; mais c'est là tout ce qu'on peut concéder.

La découverte de cette crypte enfouie sous une terrasse du jardin du séminaire d'Orléans fit un certain bruit ; elle attira des visiteurs qui tous l'examinèrent attentivement et essayèrent de lui assigner une date. Personne n'ayant étudié la question des cryptes en Gaule et de leurs transformations, on manquait de points de comparaison, il n'est donc pas surprenant que les opinions les plus diverses se soient produites. Viollet-le-Duc, appelé à donner son avis, se prononça pour le VIe siècle sans développer les raisons. Il voyait un édifice sans retouches qui avait pour patron un confesseur du VIe siècle, il en concluait qu'il devait être contemporain (2).

1. « Inter parietem et altare fecerunt fossam sepulcri ». (*Acta SS.* octobri mense VII, 2 p., pages 880, 881 et 896.)

1. Lenoir, *Architecture monastique*, I, p. 175, on pourrait encore indiquer les deux sépultures de saint Allyre à Clermont et de saint Grégoire, à Dijon, pour lesquels on fit une abside spéciale au bout du chevet. (Grégoire de Tours, *Vitæ patrum*, cap. II et VII.)

2. *Bull. monum.*, 1856, p. 112.

M. l'abbé Crosnier pratique une méthode rationnelle en cherchant des points de comparaison dans les alentours ; cependant il s'égare parce qu'il cherche la lumière dans les détails minuscules de la décoration, dans des procédés de dessin qui n'ont pas d'âge et qui ont pu se perpétuer longtemps. Il a visité les églises de Saint-Benoît sur Loire, de Sainte-Julitte de Nevers, de Saint-Savinien de Sens, de Saint-

Crypte de Saint-Avit. — Confession.

Étienne d'Auxerre, monuments du XIe siècle ; il s'est cru éclairé parce qu'il a aperçu des bases et des tailloirs dont les angles ont été dissimulés par des baguettes, comme à Saint-Avit d'Orléans ; il n'en a pas demandé davantage pour classer cette dernière au nombre des *édifices romans*. N'est-ce pas aller un peu vite ? Il s'est enhardi d'autant plus, dit-il, que la ville d'Orléans fut incendiée en 865 et en 999, et que ces deux désastres ont dû anéantir toutes les églises : on sait aujourd'hui ce qu'il faut croire de cette présomption. La plupart de nos cités ont subi le même sort, cela ne nous empêche pas d'y admirer encore aujourd'hui plus d'un reste de l'architecture antérieure à l'an mille.

M. Ramé s'est montré bon archéologue dans bien des cas, mais, dans la question des cryptes, les jugements qu'il a portés montrent qu'il n'avait pas de principes. Il reproche à la crypte de Saint-Avit deux choses : elle n'a pas de chaînes de briques dans sa maçonnerie, et de plus, ses chapiteaux ne proviennent pas d'édifices antiques. Voilà les seules raisons qui l'empêchent de la considérer comme très vieille. Pour lui elle est du Xe siècle [1].

On s'étonne qu'un critique expérimenté se soit montré aussi absolu, car il avait éprouvé plus d'une fois combien il est épineux d'assigner une date à un édifice. La vieillesse ne se révèle pas toujours sous les mêmes traits. Il s'est déjugé lui-même, du reste, dans le même article à propos de la crypte de Saint-Aignan d'Orléans qu'il date du IXe siècle, bien qu'elle ne remplisse aucune des conditions qu'il exige des édifices qualifiés anciens. On n'y trouve ni chapiteaux antiques, ni chaînes de briques.

La décoration prise isolément ne peut pas constituer un *criterium* infaillible, quand on cherche l'âge d'un monument : la structure, le plan, les dispositions générales, les membres sont à examiner. Pour moi, je m'arrête surtout en face du mur de refend qui sert de barrière, je signale sa rareté dans les confessions et j'y vois, l'indice d'une construction élevée après les premières paniques causées par les invasions des Sarrasins. Avant 732, les tombeaux sont abordables aux fidèles, ils peuvent être touchés facilement ; au IXe, le tombeau est enveloppé dans une *cella* étroite comme à Saint-Germain d'Auxerre, enfin, plus tard les cryptes deviennent

1. *Bulletin mon.*, 1860, 3e serie, tome VI. pp. 37 et 232. J'ai dit plus haut que les briques ne sont pas totalement absentes de la maçonnerie. Les briques des voûtes sont une réfection qui a suivi leur découverte.

des édifices publics où les barrières disparaissent.

Je ne sais pourquoi M. Ramé a choisi le Xe siècle de préférence à un autre, car c'est une époque barbare et le sous-sol en question accuse une grande habileté de main d'œuvre. Il est bien plus facile de justifier l'opinion qui s'attache à un siècle mérovingien, voisin de la mort du personnage. D'après la tradition, l'église de Saint-Avit aurait été bâtie au milieu du VIe siècle par le roi Childebert. Rien n'indique qu'elle ait été reconstruite au Xe siècle, car il n'y a pas la moindre trace de reprises dans la maçonnerie qui est partout uniforme. La seule addition qui ne soit pas conforme au cadre du VIe siècle, c'est la clôture, ou mur de refend, mais je concéderai volontiers qu'elle a été introduite après coup, au VIIIe siècle par exemple, comme on a placé une clôture de grilles autour du tombeau d'Hermagoras, dans la basilique d'Aquileja, entre chacune des colonnes du martyrium, pour protéger le corps contre les attentats des Lombards. (568-774) (1).

Il paraît que les beaux matériaux manquaient à Orléans quand on voit la peine que s'est donnée le constructeur de Saint-Avit pour établir les supports ronds de ses voûtes. Au lieu d'employer des tambours cylindriques placés les uns au-dessus des autres, il a employé plusieurs morceaux en quart de cercle ou en demi cercle qu'il a reliés avec du mortier épais qui forme de gros joints, mais c'est là encore une marque d'antiquité au dire des archéologues les plus expérimentés. Ce cachet s'est rencontré dans les édifices mérovingiens dont la date est incontestable comme les cryptes de Jouarre et de Saint-Léger. Il y a donc à Saint-Avit d'Orléans tout un ensemble de caractères qui viennent confirmer l'opinion ou l'intuition de Viollet-le-Duc.

Léon Maître.

1. Article de M. Martel *Tour du monde*, 1900, 2e semestre, pp. 579-582.

La Vie de Jésus-Christ

racontée par les imagiers du moyen âge sur les portes d'églises *(Suite)* (1).

Résurrection.

On a souvent dit que, jusqu'à la seconde moitié du XIIIe siècle, la Résurrection n'a jamais été représentée par les imagiers sur les monuments sculptés. Ainsi présentée, l'idée n'est pas absolument exacte (2) : en effet, si jusqu'alors la Résurrection n'était pas figurée par le fait même du miracle, c'est-à-dire par le Christ surgissant du sépulcre, elle l'était fréquemment, sous une autre forme, par la scène de l'ange montrant aux Saintes Femmes le tombeau vide, et le ciel où est monté Jésus. En représentant ce dernier épisode, les artistes byzantins et leurs imitateurs avaient en quelque sorte sous les yeux le récit de la résurrection elle-même : voilà pourquoi ils y ont généralement fait figurer les soldats endormis, que le texte évangélique ne mentionne pas au moment de la visite matinale des Saintes Femmes, et qui d'ailleurs logiquement, éveillés en sursaut quelques heures auparavant par l'apparition du Christ ressuscité, n'avaient plus ni motif de continuer leur faction, ni vraisemblablement envie de reprendre leur somme interrompu (3).

Ce qui démontre, au surplus, que ces scènes n'ont été aux yeux des imagiers, que les deux expressions du même prodige, c'est qu'à peu près sur aucun monument (1) on ne les rencontre côte à côte, et que du jour où l'on commença de représenter la première, la seconde fut absolument abandonnée (2). A peine, aux XVe et XVIe siècles, dans les compositions à paysages d'Allemagne (3) et sur les retables de Flandre ou de Champagne (4) aperçoit-on parfois dans le lointain, derrière le Christ sortant du tombeau au premier plan, les trois Maries qui se rendent au sépulcre ; mais jamais on ne voit dans ces ensembles, ni le tombeau vide, ni l'ange assis par dessus. Cette dernière scène, traitée de moins en moins fréquemment, continue pourtant

1. Voir les précédents articles, années 1905, pp. 217, 299, 363 ; 1906, pp. 32, 181, 302, 379 ; 1907, pp. 17, 156, 235, 310.

2. De même il serait faux de prétendre que les évangélistes ne mentionnent pas la Résurrection, parce que S. Mathieu seul raconte le fait même de la Résurrection, et que les trois autres évangélistes en placent le récit sur les lèvres de l'ange parlant aux Saintes Femmes lors de leur visite au Tombeau. On peut dire que jusqu'au XIVe siècle, les imagiers ont suivi S. Luc, S. Marc ou S. Jean ; depuis lors, ils ont illustré S. Mathieu.

3. Cette observation vise particulièrement les compositions de la dernière période du moyen-âge, car jusque-là les imagiers supposaient que les satellites n'avaient pas été éveillés par le miracle de la Résurrection : leur sommeil avait donc pu, sans invraisemblance, se prolonger jusqu'au matin. — Peut-être aussi les artistes voulaient-ils interpréter la parole de S. Mathieu : « les gardes, épouvantés, restèrent comme morts. »

1. Nous ne connaissons guère, en dehors des ivoires, que deux exceptions à ce principe : l'une, sur le chandelier pascal de Gaëte (XIIIe siècle) ; l'autre à la façade de San Pablo de Valladolid (XVIe siècle) qui ne peut déjà plus compter parmi les œuvres du moyen-âge.

2. Toutefois sur certains diptyques ou triptyques d'ivoire des XIIIe et XIVe siècles la Résurrection continue d'être figurée par la Visite des Saintes Femmes au tombeau : ces ouvrages en effet ont continué de suivre les modèles byzantins longtemps après que la sculpture monumentale s'était dégagée de ces inspirations d'Orient. Un diptyque d'ivoire (2e moitié du XIVe siècle) de l'ancienne collection Spitzer nous montre un curieux exemple de la confusion produite par le mélange de ces influences contraires : là, l'ange assis sur le tombeau vide, converse avec les Saintes Femmes (type byzantin), mais à côté du sépulcre, Jésus est debout (comme sur un portail gothique), sa croix hastée à la main, et, comble d'illogisme, il bénit les trois Femmes.

3. Tombeau de Scheyer, à Saint-Sébald de Nuremberg.

4. Retables de Géraudot, de Lhuître, etc.

jusqu'à la fin du moyen-âge, d'orner les panneaux de quelques ivoires : nous la trouvons ainsi sur un plat de reliure de la seconde moitié du XIVe siècle, provenant du trésor de Saint-Denis et conservé au musée du Louvre (1). A la fin du XVe siècle, elle reparait exceptionnellement à la voussure de quelques portails (2).

Ce qui prouve bien encore que, jusqu'à la fin du Moyen-âge, la visite des Saintes Femmes au tombeau a été considérée comme une des formes représentives de la Résurrection, c'est qu'au portail de Worms (XIVe siècle), où les faits de l'Ancien et du Nouveau Testament sont opposés deux à deux, elle fait contrepartie à la scène de Jonas rejeté par la baleine, épisode qui a toujours été regardé comme la figure par excellence de la Résurrection.

Considérant donc les deux épisodes comme les deux formes de la Résurrection, nous nous permettrons, renversant l'ordre chronologique des faits, d'étudier d'abord la représentation de la visite des Saintes Femmes au tombeau, représentation qui, dans la tradition des imagiers, a précédé celle de la Résurrection proprement dite.

I. *Visite des Saintes Femmes au Sépulcre.* — Une des plus anciennes et des plus précieuses représentations de cette scène que nous aient laissées les Byzantins se trouve au musée du Louvre : c'est une plaque d'argent doré, repoussé, du Xe ou du XIe siècle (3), sur laquelle nous voyons l'ange assis, les ailes éployées ; près de lui est cette longue baguette, insigne du commandement, qui était comme le sceptre du Bas-Empire. D'une main, il tient, dressé, le tombeau, sorte d'auge à peine aussi grande qu'un berceau, et, de l'autre, il montre, dans l'intérieur, le suaire et les bandelettes soigneusement rangés et pliés. Les deux Saintes Femmes auxquelles il s'adresse se serrent l'une contre l'autre, effrayées à sa vue. Les marges de la plaque, ainsi que

Fig. 92. — Vantaux de Bénévent. — Les Saintes Femmes au tombeau.

toutes les parties unies du dessin sont couvertes d'inscriptions grecques.

Dans cette composition, aussi remarquable par la noblesse du style que par la perfection de l'exécution, nous rencontrons à peu près tous les éléments du type créé par les Byzantins et perpétué en Occident jusqu'à la fin du XIIIe siècle. Il importe cependant de noter dans le développement de ce type quelques variantes, les unes accidentelles, les autres au contraire adoptées par l'ensemble des artistes d'une école ou d'un pays.

1. Sur une plaque du XIe siècle (Italie méridionale) qui se trouve dans le même musée, nous trouvons aussi cette scène figurée au-dessous d'une Crucifixion : là encore, pas de Résurrection proprement dite.

2. Worms, Rue, Abbeville.

3 Provenant de l'ancien trésor de Saint-Denis.

Le tombeau n'a pas toujours été représenté d'une manière identique : souvent, surtout dans les compositions les plus anciennes, c'est un minuscule édifice à colonnes, recouvert d'une coupole [1], que surmonte parfois une croix [2]. Sur le paliotto de Salerne, ce monument occupe le centre de la composition, séparant les Saintes Femmes de l'ange ; mais la disposition la plus fréquente, et d'ailleurs la plus logique, consiste à placer l'ange devant l'édifice (nous dirions à la porte, si par suite du défaut de proportion, ce personnage ne dépassait généralement de tout le buste le sommet de la coupole), auprès des Saintes Femmes à qui il annonce la Résurrection. Quelques artistes grecs ont eu l'heureuse idée de laisser apercevoir sous l'arcade de ce petit édifice le sarcophage lui-même : ainsi en est-il sur les vantaux de Pise (Xe III siècle. *fig. 89)* et de Bénévent *(fig. 92)*. D'autres, considérant que l'essentiel était le tombeau, et l'accessoire le monument qui le recouvre, se sont bornés, supprimant la coupole des premiers Byzantins, à indiquer simplement l'édifice par une arcade, disposée souvent en arrière-plan : telle est la disposition adoptée sur le linteau de Monopoli *(fig. 79)*, sur le tympan de Léon *(fig. 80)*, etc.

De là à supprimer tout vestige de ce monument, dont l'existence semble d'ailleurs peu conforme au texte évangélique, il n'y avait qu'un pas, et dès le début du XIIe siècle, il fut franchi par la plupart des imagiers : à partir de cette époque, le sarcophage du Christ est presque toujours représenté isolé, posé directement sur le sol : aucune construction, aucune voûte ne l'abrite. A l'extrême fin du moyen-âge cependant, lorsque les artistes commencèrent à décorer de paysages le fond de leurs bas-reliefs, quelques-uns, se souvenant que le sépulcre avait été creusé par Joseph d'Arimathie dans le flanc du Calvaire, montrèrent en arrière du tombeau les parois rocheuses d'une grotte : c'est surtout au cours de la Renaissance que se répandit ce nouveau type, fréquemment suivi par les modernes.

Le sarcophage sacré passant ainsi au premier plan, il semblait dès lors naturel et facile de traduire littéralement la description de S. Matthieu : « L'ange du Seigneur, descendu du ciel, renversa la pierre du sépulcre, et s'assit dessus [1] ». Cependant, longtemps encore, beaucoup d'imagiers continuèrent de montrer l'ange assis à côté [2] du sarcophage, tantôt sur une roche fruste [3], tantôt même sur un siège mouluré [4]. On comprend assez cette disposition, lorsque l'ange, ne se contentant pas d'indiquer du doigt le tombeau vide, l'ouvre pour en montrer l'intérieur aux Saintes Femmes : nous trouvons ce type sur le tympan de S. Isidro de Léon *(fig. 80)*.

Quelques-uns ont interprété plus librement encore le texte évangélique : sur un chapiteau de Pampelune, l'ange, pour soulever la pierre sépulcrale, se fait aider par un jeune homme qui paraît être un disciple [5] ; — sur le chandelier de Gaëte, ce

1. Vantaux de Pise *(fig. 89)*, paliotto de Salerne, etc. ; de même, deux plaques d'ivoire de la Bibliothèque nationale, et une du musée du Louvre, etc. — Sur une plaque d'ivoire (XIIe siècle) du musée de Cluny, c'est un monument rond à toit plat, rappelant le temple de Vesta, à Rome.

2. Vantaux d'Hildesheim.

1. Telle est la représentation adoptée sur un chapiteau de Lesterps, sur un diptyque du musée de Berlin, etc.

2. Portes de Monopoli *(fig. 79)*, Saint-Gilles, Mantes, *(fig. 93)*, Worms ; vantaux de Saint-Zéno de Vérone, etc. — Cette disposition peut du reste s'accorder avec le texte de saint Marc : « Elles virent un jeune homme assis à droite... »

3. Vantaux de Bénévent *(fig. 92)* et de Vérone.

4. Linteau de Mantes *(fig. 93)*.

5. L'imagier a peut-être pensé au verset de S. Luc : « Près d'elles parurent deux hommes vêtus de robes resplendissantes... et ils leur dirent : « Pourquoi cher-

sont deux anges qui, dans un premier tableau, renversent la pierre pour livrer passage au Christ [1] : dans un second panneau, l'ange se tient dans le tombeau même, dont il fait tâter le fond aux Saintes Femmes : l'imagier a sans doute cru celles-ci parentes de S. Thomas. L'ange de Strasbourg *(fig. 57)*, préoccupé du même souci, se contente du moins de leur faire toucher du doigt le suaire.

Plus généralement l'ange est assis sur la pierre même du sarcophage : ainsi sur le chapiteau de Chartres [1], sur le bas-relief de San Domingo de Silos, sur les vantaux de Pise *(fig. 89)* ; sur les portes de Rouen *(fig. 59)*, Strasbourg *(fig. 57)*, Abbeville, Rue, etc. ; sur la façade d'Orviéto *(fig. 94)* ; sur l'autel de Pistoie ; sur la plupart des ivoires (notamment celui du musée de Cluny), etc. Sur une porte latérale de la

Fig. 93 — Tympan de porte latérale de la façade de l'église de Mantes. — Les Saintes Femmes au tombeau. — Le Christ triomphant.

cathédrale de Huesca, l'ange est même assis sur le tombeau fermé, et c'est par dessus le couvercle du sarcophage que nous voyons le suaire étalé : disposition aussi illogique que contraire aux textes.

Presque toujours le tombeau est plat ou légèrement surélevé, posé horizontalement [2], mais dans les œuvres de métal ou d'ivoire, quelques artistes, désireux, pour ainsi dire, de faire constater le miracle aux spectateurs non moins qu'aux Saintes Femmes, ont imaginé de dresser un sarcophage en forme d'auge, pour montrer au

chez vous parmi les morts Celui qui est vivant ? » Mais il n'aurait pas dû, en tous cas, donner des ailes à une des figures, et non à l'autre.

1. Cette conception paraît peu orthodoxe, mais du moins elle est logique : on peut admettre, à la rigueur, que les anges ouvrent le tombeau pour la sortie de Jésus ; mais on ne comprend pas qu'ils l'ouvrent à la venue des Saintes Femmes, puisqu'il est naturellement ouvert depuis l'instant de la Résurrection.

1. Où l'on remarque le détail, fort rare, d'une lampe suspendue auprès du tombeau.

2. A Mantes et à Huesca, le couvercle du sarcophage est, par exception, non pas plat, mais bombé *(fig. 93)*.

fond, soigneusement repliés, le linceul et les bandelettes (« sudarium ac vestes »); cette disposition se rencontre surtout dans les productions byzantines : plaque d'argent du musée de Louvre ; plat d'ivoire de l'évangéliaire d'Augsbourg (musée de Munich), etc. ; nous n'en connaissons aucun exemple dans la statuaire monumentale.

Un autre détail d'origine grecque a été conservé plus longtemps par les artistes occidentaux : c'est cette longue baguette terminée ordinairement par une boule,

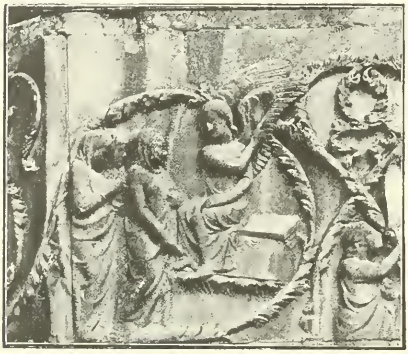


Fig. 94. — Façade d'Orviéto. — Les Saintes Femmes au tombeau.

quelquefois par un fleuron, insigne du commandement dans le Bas-Empire : on le remarque non seulement sur les ivoires (1) et sur les objets d'orfévrerie (2), mais encore sur certains vantaux de bronze (3) et sur quelques tympans sculptés (4)

Presque toujours l'ange montre du doigt le tombeau vide et semble dire : « voilà où on L'avait mis... » Pourtant l'imagier de St-Gilles et, plus tard, celui d'Orviéto *(fig. 94)* (1) ont interprété l'autre partie de la parole angélique : «... Il est ressuscité... » : la main levée, l'envoyé céleste montre aux Femmes le chemin radieux que s'est ouvert dans les airs le Christ triomphant (2).

On s'est demandé si certains artistes, s'attachant aux textes de S. Marc (3) et de S. Luc (4), n'avaient pas remplacé l'ange par un jeune homme ; mais un examen attentif semble bien indiquer que sur les monuments du moyen-âge où on avait cru relever cette particularité, l'absence d'ailes est due uniquement aux mutilations du temps (5).

Les figures des Saintes Femmes prêtent à moins d'observations ; on a remarqué que S. Marc énumère les trois visiteuses : Marie-Madeleine, Marie mère de Jacques et Salomé ; S. Matthieu nomme Madeleine et « l'autre Marie » ; S. Jean, uniquement Madeleine. Les imagiers avaient donc toute liberté de choisir le nombre de leurs personnages : presque tous ont montré les trois Saintes Femmes ; quelques-uns deux (6) ou une seule (7). Les Grecs, particulièrement dans les œuvres d'ivoire ou de métal, leur ont parfois donné le nimbe de la sainteté (8), ce qui est extrêmement rare dans les productions occidentales.

Il peut être intéressant d'analyser les

1. Ivoire du musée de Cluny, plaque de l'évangéliaire d'Augsbourg, etc.
2. Plaque du musée du Louvre.
3. Bénévent *(fig. 92)*, Pise.
4. Saint-Gilles.

1. De même sur la plaque d'ivoire du musée de Cluny.
2. A Valladolid, l'ange semble être agenouillé dans les airs, au-dessus du tombeau.
3. « Elles virent un adolescent, vêtu de blanc... »
4. « Près d'elles parurent deux hommes, vêtus de robes resplendissantes... »
5. Cependant sur la plaque de la collection Trivulce, l'ange est remplacé par un adolescent.
6. Paliotto de Salerne, vantaux de St-Zéno de Vérone : plaque de la coll. Trivulce, etc. : toutes ces œuvres sont byzantines d'origine ou de caractère.
7. Voussure de Rue.
8. Plaque de l'évangéliaire d'Augsbourg, etc. — Sur la plaque du musée de Cluny la première seule est nimbée : disposition motivée uniquement par le défaut d'espace.

sentiments prêtés par les imagiers à ces modestes compagnes de la troupe apostolique: elles arrivent, au jour naissant, pour embaumer le Corps de Jésus, et portent, précieusement serrés contre leur poitrine, des vases remplis d'aromates (1) ou des encensoirs (2) ; cependant telle est leur émotion, qu'elles n'ont point pensé à une difficulté : qui donc écartera pour elles la pierre qui ferme l'entrée du sépulcre? Et voici qu'elles reculent et, terrifiées, se serrent l'une contre l'autre (3) : la pierre est renversée, et un ange est assis dessus. Il les rassure, leur annonce la bonne nouvelle : reprenant alors courage, elles se montrent l'une à l'autre (4) le messager céleste (5) et le tombeau vide. Puis, s'enhardissant et joignant les mains dans une prière plus confiante que jamais, elles se penchent pour regarder l'intérieur du sarcophage, la place sacrée où a reposé le Corps divin (6). Tous ces traits sont naturels et expressifs ; nous aimons moins, nous l'avons dit, le geste, heureusement rare, des Saintes Femmes tâtant le fond du tombeau (7) et palpant le suaire (8).

Quant aux soldats, on a vu, au début de ce chapitre, que beaucoup d'imagiers les ont fait figurer, tout passivement d'ailleurs, dans la scène qui nous occupe (9) ; mais plus d'un paraît avoir été embarrassé pour leur trouver une place et une pose convenables : généralement ils sont couchés à terre, parfois sur leurs boucliers (1) ; à Mantes, nous les trouvons bizarrement superposés (*fig. 93*) (2) ; plus rarement, comme sur la porte de Saint-Gilles ou sur les vantaux de Pise (*fig. 89*), ils sont assis, mais toujours endormis, car la raison symbolique qui, à partir du XIVe siècle, les a fait représenter éveillés au moment de la Résurrection même, ne pouvait trouver son application dans le tableau de la visite des trois Maries. — Où fallait-il placer ces acteurs accessoires, dont la logique exigeait la présence le plus près possible du tombeau qu'ils étaient chargés de garder ? Les uns les ont couchés au delà du sarcophage (3) ; d'autres, plus nombreux, au-dessous (4), sans prendre toujours la peine d'indiquer la vraisemblance ou même la possibilité d'une telle position ; seul, l'imagier de Strasbourg (*fig. 57*), préoccupé de la logique, a résolu le problème d'une manière élégante ; il a surélevé le tombeau sur de minces colonnettes, tels ces ambons que vers le même temps on construisait dans les cathédrales d'Italie, et entre ces colonnettes les satellites sont commodément étendus. D'autres, ne trouvant pas de solution, ont tranché dans le vif et, séparant nettement le tableau en deux scènes que ne réunit aucun lien apparent, ils ont, dans un compartiment inférieur, logé les gardes endormis : ainsi en est-il sur le paliotto de Salerne, sur le bas-relief de S. Domingo de Silos (5), etc. Sur ce dernier monument,

1. Paliotto de Salerne, portes de Chartres, Mantes (*fig. 93*), Saint-Gilles, Valladolid, etc. — Nous avons dit (*Revue Art chr.*, année 1907, page 310), qu'à Saint-Gilles, comme à Beaucaire et à Arles, on voit les Saintes Femmes acheter les aromates avant de se rendre au sépulcre.
2. Plaque d'argent du musée du Louvre.
3. d°.
4. Rouen (*fig. 59*).
5. Sur la plaque d'ivoire de la collection Trivulce (XIe ou XIIe siècle) l'une d'elles lui baise les pieds.
6. Voussure de Worms, diptyque du musée de Berlin, etc. — Ce mouvement traduit bien le texte de l'évangéliste S. Jean : « Madeleine, tout en pleurant, se pencha et regarda dans le sépulcre. »
7. Chandelier de Gaëte.
8. Tympan de Strasbourg (*fig. 57*).
9. Salerne, Monopoli (*fig. 79*), S. Domingo de Silos, Pise (*fig. 89*), Chartres, Mantes (*fig. 93*), Rouen (*fig. 59*), Strasbourg (*fig. 57*), Rue.

1. Rouen (*fig. 59*).
2. Ces deux petits guerriers, coiffés du casque à nasal, rappellent étonnamment les soldats normands brodés sur la célèbre tapisserie de Bayeux.
3. Mantes (*fig. 93*), Saint-Gilles, etc.
4. Monopoli (*fig. 79*), Chartres, Pise (*fig. 89*), etc.
5. De même sur la célèbre plaque d'ivoire de la collection Trivulce, où l'artiste byzantin montre en deux pan-

l'artiste a même profité de l'espace relativement considérable qu'il s'était ainsi réservé, pour y entasser tout un petit bataillon, contrairement à la tradition de ses confrères [1]. Sauf de rares exceptions d'ailleurs, cet embarras a conduit les imagiers à réduire les figures des soldats à des dimensions minuscules [2], absolument disproportionnées à celles des autres personnages [3].

II. *Résurrection.* — La Résurrection proprement dite se trouve figurée déjà sur quelques fresques et quelques mosaïques byzantines, et jusqu'à la fin de l'empire d'Orient, elle restera dans le répertoire des moines grecs. Mais, en Occident, on ne voit guère paraître ce sujet, dans la décoration monumentale tout ou moins, avant la fin du XIIIe siècle [4] : les portails de Reims, Wells, Nuremberg (Saint-Laurent, *fig. 6*) et Vérone (Sainte-Anastasie, *fig. 67*) en présentent, à notre connaissance, les exemples les plus anciens.

A partir de ce moment, nous l'avons dit, cette scène prit une place prépondérante dans la tradition des imagiers et devint l'une de celles figurées le plus fréquemment, en pierre comme en albâtre, sur les murailles comme sur les vitraux des cathédrales. En même temps, disparaissait définitivement l'ancienne représentation du miracle, la Visite des Saintes Femmes au tombeau.

Dans les premiers types que nous fournissent les imagiers occidentaux, au début du XIVe siècle, Jésus est représenté à demi enveloppé du linceul; debout, il a encore un pied dans le sarcophage et, enjambant le bord, il pose l'autre sur le sol. La main droite, malheureusement brisée sur un grand nombre de monuments, est levée en signe de bénédiction. En outre, à partir surtout de la seconde moitié du XIVe siècle, on donne au Christ la croix hastée.

Remarquons à ce propos que la croix, entre les mains de Jésus, peut avoir diverses significations : pendant l'enfance et la vie publique du Christ, les artistes modernes l'ont montrée quelquefois comme présage de son sacrifice et de sa mission rédemptrice : nous ne connaissons, dans le moyen-âge, aucun exemple d'une telle représentation. — Au cours de la Passion, elle est naturellement, et dans son rôle réel, l'instrument de la souffrance. — Après la Résurrection au contraire, et même déjà lors de la Descente aux limbes, elle est la preuve tangible que Jésus a été immolé, qu'il est mort, et par suite, puisqu'il est vivant de nouveau, la preuve de sa Résurrection, de sa Toute-Puissance, de sa Divinité. C'est en ce sens que les imagiers ont presque toujours mis cette croix, emblème glorieux, entre les mains du Christ dans ses diverses apparitions, et qu'on l'a nommée « croix de résurrection » : elle est légère [1], parfois décorée comme un bijou d'orfévrerie, et pour mieux marquer son caractère triomphal, on a souvent suspendu à sa hampe

neaux superposés : 1° les gardes endormis à l'extérieur du monument du sépulcre ; 2° à l'intérieur, les deux Saintes Femmes écoutant et vénérant l'ange (sans ailes) assis sur la pierre. — Les vantaux de la porte du sépulcre représentent la vocation de Zachée : c'est là, croyons-nous, un motif de décoration sans intention symbolique spéciale.

1. Généralement on compte trois soldats ; à Mantes (*fig. 93*) et à Saint-Gilles, deux ; à Rue, un seul.

2. Linteau de Monopoli (*fig. 79*), chapiteau de Chartres, etc.

3. La Visite des Saintes Femmes fournit aussi le sujet d'un ivoire byzantin très remarquable du trésor de la cathédrale de Nancy, d'un chapiteau de Vézelay et d'un chapiteau de l'ancien cloître de Saint-Pons, où le mot *angelus* est gravé au-dessus du personnage qui montre aux femmes le sarcophage vide.

4. Le chandelier de Gaëte date du milieu du XIIIe siècle.

1. Portail de Valladolid ; retables d'Airion (*fig 85*), de Kaysersberg, etc., la plupart des triptyques d'ivoire des XIVe et XVIe siècles, etc.

une petite oriflamme (1). Cette même croix d'ailleurs, avec (2) ou sans (3) banderole, avait été déjà dans l'antiquité et à l'époque romane, attribuée communément à l'Agneau mystique.

A partir du XVIe siècle, on paraît avoir

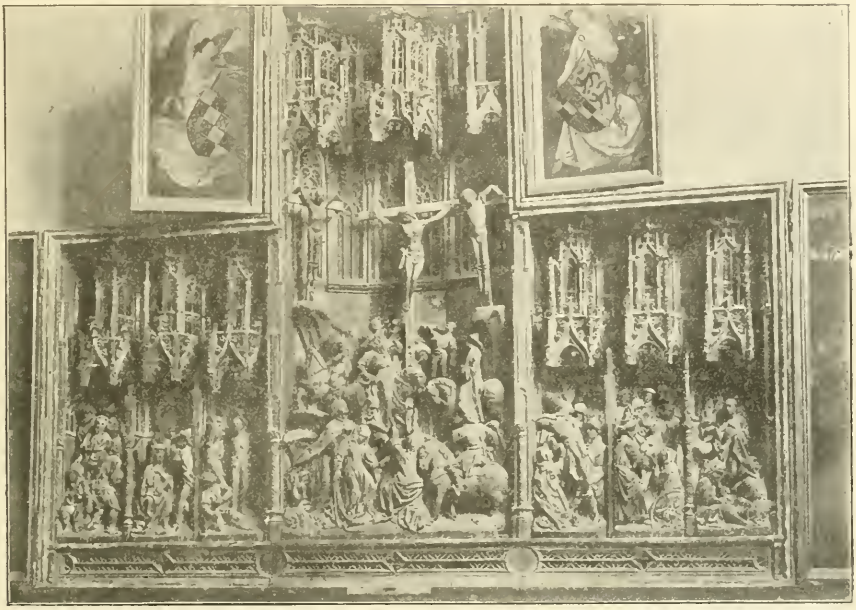


Fig. 95. — Retable d'Ambierle (Loire), daté de 1466 (4). — Baiser de Judas. — Couronnement d'épines. — Flagellation. — Crucifixion. — Déposition de croix. — Mise au tombeau. — Résurrection.

considéré comme peu convenable pour la Divinité la position du Christ enjambant le bord du sarcophage, et plus souvent, sur les retables de cette époque, on le montre simplement debout, dans une attitude triomphante, sur la pierre à demi renversée du tombeau (1).

Auprès du sépulcre, peut-être par une involontaire réminiscence de la scène des Saintes Femmes, qu'ils avaient si longtemps sculptée aux mêmes places, les imagiers, surtout dans les plus anciens exemples du nouveau type, ont fait figurer les anges :

1. Ulm *(fig. 54)*. Saint-Laurent de Nuremberg *(fig. 6)*, tombeau de Scheyer, à Nuremberg, etc.

2. Saint-Aubin d'Angers, et la plupart des façades poitevines, très mutilées ; plus tard, Fribourg-en-Brisgau, etc.

3. Audernach, Saint-Michel d'Aiguilhe (au Puy), Sigolsheim, abbaye des Dames à Saintes, etc.

4. Ce beau retable est daté par les vers suivants, peints au bas des volets :

Ceste table en ci lieu présent
donne pour faire à Dieu présent
Messire Michiel de Changy.
Conseiller-chambellan aussi
et le premier meistre d'hostel
du noble prince dont n'est tel,
Philippe, bon duc de Bourgoigne
en l'an que l'église témoigne
mil quatre cent soixante six
Dieu veuille qu'en sa gloire sit.

1. Retables champenois de Géraudot, de Lhuitre, des Noés, de Pouan, etc. ; retables allemands du musée de Bâle, de Kaysersberg ; retable d'Airion *(fig. 85)*, etc.

tantôt, comme sur le chandelier de Gaëte [1], ceux-ci jouent un rôle actif et ouvrent eux-mêmes le couvercle du sarcophage [2], d'où se lève Jésus; tantôt, comme à Sainte-Anastasie de Vérone (*fig. 67*), ils sont agenouillés aux deux extrémités de la pierre sépulcrale, de chaque côté du Christ, et l'adorent [1]. Les artistes de Wells et de Nuremberg (*fig. 6*) semblent avoir été moins bien inspirés, en plaçant ces angelots debout, soit sur le tombeau [2], soit même dedans [3] A Reims, l'ange adorateur joint également les mains, mais blotti au second plan dans le fond de la voussure, il semble

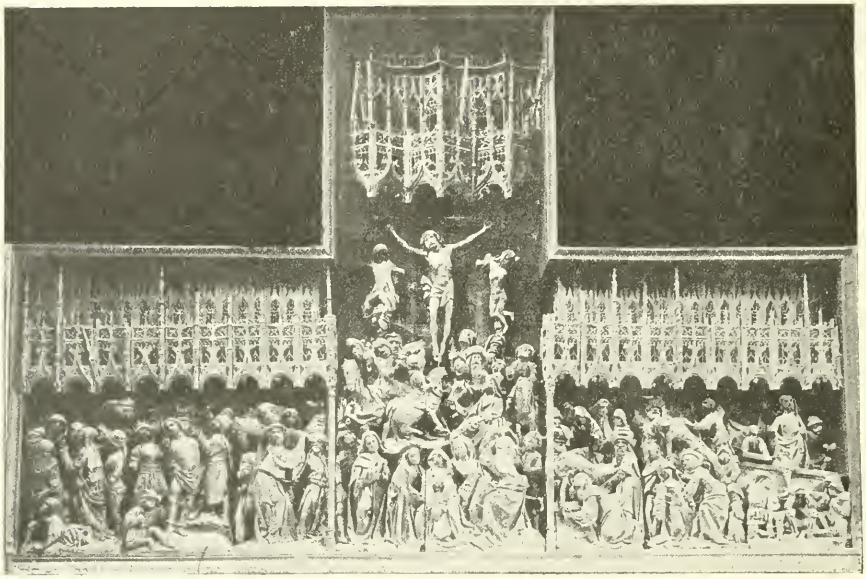


Fig. 96. — Retable de Vétheuil (Seine et Oise), XVIe siècle. — Baiser de Judas. — Flagellation. — Montée au Calvaire. — Crucifixion. — Déposition de croix. — Mise au tombeau. — Résurrection. — (Cliché de M. Martin-Sabon).

plutôt se soutenir dans les airs que reposer sur le sol ou sur le sarcophage [3]. — Adam Krafft, en 1492, dans son admirable monument de Scheyer (église Saint-Sébald, à Nuremberg) nous montre encore un ange sur l'extrémité de la pierre renversée du tombeau; mais dès avant cette époque, la plupart des imagiers avaient cessé de faire figurer les anges dans cette grande scène [4]. Il semble du reste que ce fût là une tendance générale, car nous verrons plus loin que, vers le même temps, les anges ont

1. Il y a deux anges à Gaëte, à Vérone (*fig. 67*), à Ulm (*fig. 54*); un seul à Wells.
2. De même sur quelques retables allemands, notamment celui du musée historique de Bâle (XVIe siècle).
3. A peu près de même sur le retable d'Ambierle, (*fig. 95*).

1. De même sur certains ivoires (diptyque du XIVe siècle, au musée du Louvre), etc.
2. Ulm (*fig. 54*).
3. Wells.
4. Portes de Notre-Dame de Lépine, Saint-Laurent de Nuremberg (*fig. 6*); retables de Roscoff, de Poilly, etc.; presque tous les albâtres anglais (voir les musées de Beauvais, de South-Kensington, la collection de M. le comte de Reiset, etc.).

également disparu, ou à peu près, des représentations de l'Ascension, où ils avaient rempli, à l'origine, un rôle prépondérant : a-t-on voulu, en supprimant ainsi tout intermédiaire, affirmer davantage la propre puissance du Christ? Toujours est-il qu'à partir du XVe siècle les imagiers de la Résurrection, écartant les célestes auxiliaires, ont reporté le principal intérêt sur les soldats, qui jusqu'alors, au contraire, quand [1] ils étaient représentés, ne constituaient que des figurants accessoires et obscurs.

A partir de 1350 environ et jusqu'au début du siècle suivant, nous avons trouvé ces mercenaires couchés çà et là, dans des attitudes variées, factionnaires peu consciencieux qui, sans souci du reste, s'inquiétaient surtout de trouver une bonne position pour dormir et passer la nuit le plus confortablement possible : à Wells, à Ulm (*fig. 54*), à Vérone (*fig. 67*), ils sont commodément étendus à terre, en avant du tombeau ; de même à Saint-Laurent de Nuremberg (*fig. 6*), où ils sont couchés sur leurs boucliers triangulaires [2]; à Reims, l'un d'eux a trouvé plus pratique de s'asseoir sur le sarcophage même. Les uns et les autres, d'ailleurs, dorment à poings fermés. — Au XVe siècle, tout change.

Didron a fait excellemment remarquer qu'à cette époque, alors que déjà couvait sous la cendre le feu dévastateur qui devait allumer l'incendie de la Réforme, la foi des populations s'étant affaiblie, il avait paru nécessaire, dans l'art non moins que dans la littérature, d'attester davantage les mystères, les miracles qui servent de fondement à la religion catholique. — Or quel témoignage de la Résurrection auraient pu apporter des soldats endormis autour d'un tombeau et ne soupçonnant pas eux-mêmes qu'à côté d'eux éclatait un prodige, ressuscitait l'Homme-Dieu, se fondait définitivement l'Église? Au contraire, ne devenait-il pas impossible de suspecter la sincérité, de contester l'autorité de leur témoignage, si ces mercenaires avaient été réveillés, éblouis par l'éclat du miracle, s'ils y avaient assisté, adversaires rageurs et impuissants ? Le texte même de saint Matthieu : « Par la crainte que leur inspira l'ange du Seigneur, les gardes furent épouvantés et devinrent comme morts... » permet de montrer les soldats aussi bien éveillés et frappés par la vertu divine que prostrés en leur surnaturel engourdissement.

De cette idée est née, d'après le savant archéologue, la tradition nouvelle des imagiers qui, à partir du début du XVe siècle, ont généralement représenté les gardes du tombeau éveillés et contemplant le prodige. Dès lors, si quelques-uns sont encore étendus à terre, ce n'est plus dans l'attitude d'un repos confortable, mais au contraire brutalement renversés [1] ; la plupart d'ailleurs sont assis [2], quelques-uns se dressent en sursaut ou même, debout et terrifiés, oublieux de la consigne, cherchent à fuir : celui-ci jette sa hallebarde inutile, celui-là porte sa main devant ses yeux [3] éblouis par l'éclat du Ressuscité. Tous, debout ou renversés, immobilisés par l'épouvante ou frémissant de rage impuissante, tous ont assisté au miracle, tous pourront dire, non

1. Sur certains diptyques du XIVe siècle, notamment sur celui du musée du Louvre, les soldats ne sont pas figurés, peut-être faute d'espace

2. L'un de ces boucliers est timbré d'un croissant : confusion bizarre entre les juifs et les musulmans.

1. Tombeau de Scheyer, à Nuremberg : vitrail du XVe siècle à Saint-Bonnet de Bourges, etc.

2. Porte de Saint-Pablo de Valladolid, retables d'Ambierle (*fig. 95*), d'Airion (*fig. 85*), etc.

3. Tombeau de Scheyer, à Nuremberg. — Ce soldat porte, brodée sur la bordure de son bonnet, une inscription indéchiffrable, peut-être la signature d'un élève d'Adam Krafft.

seulement aux Juifs qui les ont envoyés, mais encore aux générations futures qui seraient tentées par le doute, tous pourront dire : « Le Christ est ressuscité : nous l'avons vu ! »

Cette modification iconographique se généralise, nous l'avons dit, dès le début du XVe siècle ; à la fin de ce même siècle,

Fig. 97. — Albâtre du musée de Beauvais. — La Résurrection. (Cliché de M. Martin-Sabon).

beaucoup d'artistes, notamment les tailleurs d'albâtre, anglais, flamands ou picards, ont tenu à accentuer davantage encore le rôle des soldats (1) : sur les satellites renversés à terre, Jésus, sortant du tombeau, pose le pied (1), parfois même il semble appuyer sur leurs corps frémissants la hampe de la croix hastée (2) qu'il tient à la main. Ainsi se trouve caractérisée la victoire de la Divinité sur l'incrédulité humaine : les imagiers, contemporains des philosophes et des littérateurs païens précurseurs de la Renaissance, n'ont-ils pas, en composant ce tableau, vu peut-être dans les mercenaires, les impies, les hérétiques, les incroyants de leur époque, et dans la croix hastée ce miraculeux labarum, arme de l'Église militante, à qui il a été dit : « *In hoc signo vinces?* »

Ici s'arrêtent la plupart des séries de la vie du Christ sculptées sur les portes d'églises (3) ; beaucoup même, nous l'avons vu, ne vont pas au delà de la Crucifixion.

Les faits postérieurs à la Résurrection, à part l'Ascension qui jusqu'à la fin du moyen âge est fréquemment représentée, ne se rencontrent que rarement et isolément sur les portails ; leur réunion en séries est tout à fait exceptionnelle. Aussi nous permettra-t-on, pour nous documenter sur l'iconographie de cette partie de l'Évangile, de recourir, plus encore que dans les chapitres précédents, aux monuments sculptés autres que les portails, notamment aux chapiteaux de cloîtres, aux clôtures de chœur, aux ambons des cathédrales italiennes, aux ivoires, etc. Quant aux retables, ils nous seront désormais d'un faible secours, car leur légende, à peu près aussi

1. Nous devons signaler pourtant, à titre de curiosité, la malencontreuse inspiration de ces imagiers des XVe et XVIe siècles, qui, s'attardant dans la représentation de l'ancien type des soldats endormis, n'ont pas compris la nature surnaturelle de cet engourdissement, mais au contraire ont rabaissé ce sommeil au dernier degré de la trivialité, en plaçant dans la main des mercenaires endormis un flacon vide, vestige d'une ivresse gratuitement supposée (calvaire de Guimilian, tombeau de Neuweiler) (*fig. 87*).

1. Retables de Roscoff, de Blignicourt, de Vétheuil (*fig. 96*); albâtre (XVe siècle), du musée de Beauvais (*fig. 97*).

2. Albâtre du musée de Beauvais (*fig. 97*), retable de Roscoff, etc.

3. Sainte-Anastasie de Vérone, Reims, etc. ; la série va jusqu'après l'apparition à Madeleine, à Rouen, Ulm, Worms et Orviéto.

nettement déterminée [1] que celle des icones byzantins des douze mystères, s'arrête presque toujours à la Résurrection [2].

Pierre et Jean au sépulcre
Apparition à Madeleine
Apparition aux trois Marie.

I. Nous avons étudié plus haut la visite des Saintes Femmes au tombeau et admiré la façon aussi pittoresque que touchante dont les pieux imagiers ont traduit cette première constatation de la résurrection du Christ.

C'est au retour de cette visite matinale que les trois Maries, épouvantées, doutant encore de la réalité du miracle, vont trouver les Onze et leur rapportent ce qu'elles ont vu et entendu : « Le tombeau est vide. On a enlevé le Corps du Seigneur ! » Les Apôtres croient à une hallucination, bien explicable après les fatigues et les émotions des journées précédentes ; mais Pierre et Jean, d'une ardeur semblable, sinon d'un pas égal, courent au sépulcre, et constatent à leur tour le prodige.

Ce passage de l'Évangile fournissait matière à deux tableaux, que nous rencontrons, mais seulement d'une manière exceptionnelle, sur les monuments du Moyen-Age. Le premier, le retour des Saintes Femmes auprès des Apôtres, décore la frise de Saint-Gilles : nous avons déjà constaté, à propos de l'achat des aromates [2], que l'imagier provençal, suivant pas à pas le texte évangélique, semblait y rechercher surtout le détail épisodique : c'est ainsi que cette fois encore il nous fournit le modèle d'une scène qu'on ne retrouve guère figurée ailleurs [1].

Quant à la course pieuse que relate le récit de S. Jean et que rappelle l'hymne pascal, nous ne la rencontrons sur aucune porte d'église : nous croyons cependant l'avoir reconnue sur un chapiteau du cloître de la Daurade, à Toulouse et, à notre avis, une analyse détaillée de tous les chapiteaux romans du Languedoc, de la Catalogne et de la Navarre devrait faire découvrir quelques autres exemplaires de ce type. En effet non seulement cette scène avait sa place marquée dans la tradition iconographique des Byzantins, comme en fait foi le manuel de Denys, et l'on sait quelle influence a eue la tradition byzantine sur nos imagiers, surtout dans le Midi de la France ; mais encore elle paraît avoir fait l'objet d'une de ces légendes populaires qui, à la fin du Moyen-Age, ont communiqué tant de vie, et donné tant de saveur à la représentation théâtrale des Mystères.

II. Cependant Madeleine se tenait dehors, près du sépulcre, et pleurait ; il y avait sans doute à l'entour un jardin, ou tout au moins quelques arbres plantés ; or, tout à coup, parmi ces arbres, Jésus parut. Madeleine le vit, mais, dans son trouble, les yeux non moins égarés que l'esprit, elle ne le reconnaissait point. — Et le Seigneur lui demanda : « Femme, pourquoi pleurez-vous ? » ... Elle, le prenant pour l'homme chargé de soigner ce jardin, répondit : « Seigneur, si c'est toi qui l'as enlevé, dis-moi où tu l'as mis, et je l'emporterai, » — Jésus lui dit « Marie ! » A ce nom prononcé d'une voix si connue et si aimée, elle se retourna, s'écriant : « Maître !... » Et le

1. Nous voulons parler des retables de l'école flamande (XVe et XVIe siècles), et des écoles qui l'ont suivie (Bourgogne, Champagne, etc.) : ces œuvres sont les plus répandues, non seulement en Belgique et en France, mais encore en Allemagne et en Espagne. — Ceux qui s'arrêtent après la mise au tombeau, comme celui de Touffreville *(fig. 47)*, constituent des exceptions.

2. Voir ci-dessus, page 371.

1. Sauf peut-être sur quelques chapiteaux romans de Catalogne, que nous n'avons pu examiner que sur d'inexactes reproductions.

Christ reprit : « Ne me touchez pas (*Noli me tangere*). Ces derniers mots ont souvent servi, dans la littérature iconographique, à désigner toute la scène, si poétique, de l'apparition à Madeleine.

D'après le texte évangélique, on doit penser, ou que Jésus ne s'était pas, dès l'abord, manifesté sous sa physionomie habituelle, ou plutôt que Madeleine, les yeux obscurcis par les larmes, ne l'avait pas, au premier instant, suffisamment regardé. Adoptant cette seconde hypothèse, les imagiers, jusqu'à la seconde moitié du XIVe siècle, n'ont pas hésité à donner au Christ

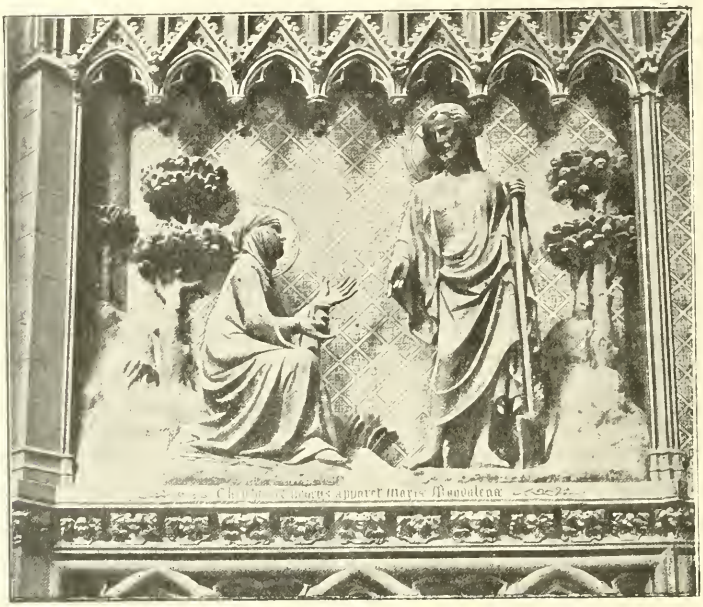


Fig. 98. — Clôture du chœur de Notre-Dame de Paris. — Apparition du Christ à Madeleine.

les mêmes traits et les mêmes attributs que dans la scène de la Résurrection : cette interprétation est d'ailleurs logique, puisque Jésus lui-même va déclarer à Madeleine qu'il n'est pas encore remonté vers son Père. Il est donc encore vêtu uniquement du suaire, et tient à la main la croix hastée [1].

Jean le Bouteiller qui, vers 1350, sculpta la clôture du chœur de Notre-Dame de Paris, semble avoir été l'un des premiers à supposer, pour expliquer la méprise de Madeleine, que le Christ se serait donné l'apparence d'un jardinier [1] : dans sa magnifique composition (*fig. 98*), il place dans la main de Jésus une bêche [2]. Cette

1. Vantaux d'Hildesheim (XIIe siècle) ; portes de San Pedro la Rua, à Estella (vers 1200), de Rouen (*fig. 59*), de Strasbourg (*fig. 57*), chapiteaux du cloître d'Elne (deux fois), très nombreux diptyques d'ivoire du XIVe siècle, etc.

1. Peut-être les Mystères, où pour mieux parler aux yeux des spectateurs, le personnage du Christ revêtait un costume de jardinier, décidèrent-ils de cette modification iconographique.

2. De même à Worms (XVe siècle), et aussi à Ulm

innovation paraît avoir séduit les artistes contemporains, que tourmentait déjà la recherche de l'originalité, et dès lors, pendant plus d'un siècle, les deux types subsistèrent côte à côte. Vers le temps de la Renaissance, le nouveau devait définitivement l'emporter.

Le personnage de Madeleine appelle

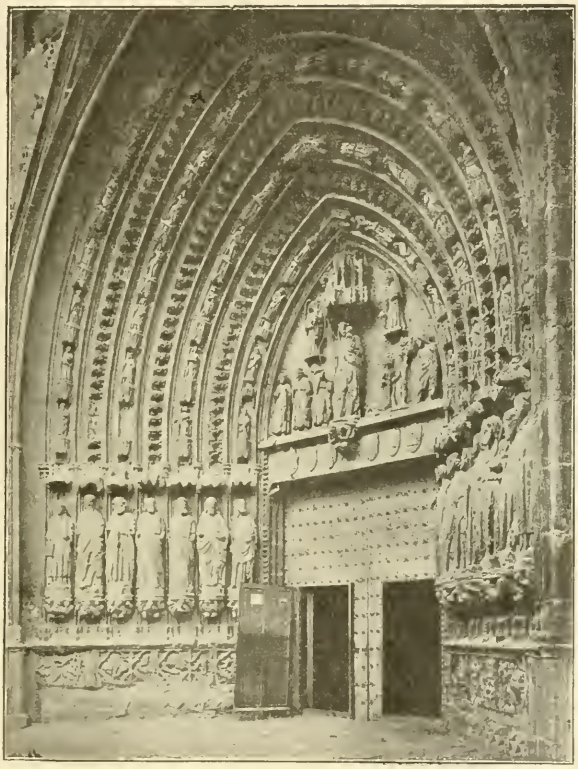


Fig. 99. — Porte de la cathédrale de Huesca (Espagne). — *Tympan* : Annonciation. — Adoration des Mages. Noli me taogere. (Cliché de M. C. Enlart).

peu d'observations : la Sainte est généralement agenouillée [1], et tend les mains vers le Christ debout, dont elle est souvent séparée par un arbrisseau [1], pour rappeler que la scène se passe dans un jardin [2]. Sur les vantaux de Hildesheim (XIIe siècle), sur le bas-relief d'Orviéto *(fig. 100)* elle

(XVe siècle), *(fig. 50)*, où par exception, le Christ tient à la fois la bêche et la croix hastée.

1. Ulm *(fig. 54)*, Huesca *(fig. 99)*, Worms, Strasbourg *(fig. 57)*, où l'artiste a revêtu Madeleine d'un costume du XIVe siècle, chapiteaux d'Elne, etc.

1. Huesca, chapiteaux d'Elne.

2. Par une disposition exceptionnelle, sur un diptyque d'ivoire (art français, fin XIIIe siècle) conservé au musée de Berlin, Jésus apparaît au milieu d'un bosquet d'arbres.

est, par exception, absolument prosternée aux pieds de Jésus [1] : celui-ci fait un geste de la main, tantôt pour relever Madeleine [2], tantôt pour lui défendre d'approcher [3] : à Ervy (Aube), dans un haut relief du XVIe siècle, à Autun sur un retable de pierre de la même époque, l'artiste, ne trouvant pas le geste assez expressif, a enroulé dans les branches de l'arbre [4] qui sépare les deux figures une banderole avec l'inscription : « *Noli me tangere* [5] ».

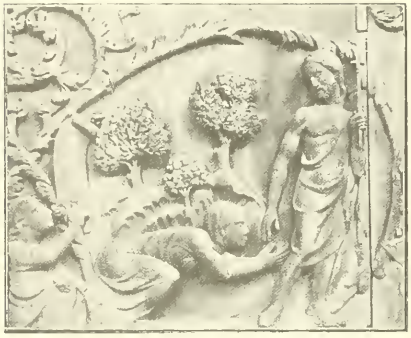


Fig. 100. — Façade d'Orviéto. — Noli me tangere.

Souvent, comme à Paris [6], Madeleine tient encore à la main le vase d'aromates qu'elle apportait pour embaumer le Corps de Jésus ; un genou en terre, elle regarde et semble ne pas se lasser de regarder le Maître retrouvé : la surprise, l'admiration, la joie, l'amour surtout sont magnifiquement rendus dans cette composition, la plus belle peut-être de la série parisienne *(fig. 98)*.

On a souvent désigné sous le nom d' « apparitions de Jésus à Madeleine » certaines compositions singulières, assez fréquentes au XVIe siècle, et dont le musée du Louvre nous fournit un intéressant exemple dans un albâtre champenois de la collection Sauvageot : Jésus, le torse nu, tenant à la main la croix de résurrection, apparaît à une femme vêtue presque comme une religieuse, et agenouillée sur un prie-Dieu ; près d'elle, un angelot joue d'un petit orgue. A notre avis, il s'agit là d'une Sainte quelconque, car le type du Christ ressuscité n'est pas absolument spécial à Madeleine ; il nous semble difficile de reconnaître celle-ci sous ce costume de nonne, au milieu de cet intérieur confortable. En tous cas, ce serait une apparition bien postérieure aux faits relatés par l'Évangile et, comme telle, elle sortirait du cadre de la présente étude.

Pour la même raison, nous ne nous arrêterons guère à une autre apparition, que ne mentionnent pas les textes, mais que la piété des auteurs de « Mystères » a imaginée et qui, de la scène, est passée, au XVIe siècle, dans le domaine de la peinture et de la sculpture. Tandis que la Vierge priait et pleurait, retirée dans la maison de S. Jean, son fils ressuscité serait venu la consoler : idée naturelle et touchante, qu'on trouve exprimée notamment sur le jubé de Villeneuve [1] et sur un vitrail de la Ferté-Milon. — A Saint-Florentin [2],

1. Elle n'est jamais debout, et c'est là un des motifs qui nous empêchent de reconnaître l'apparition à Madeleine dans une sculpture encore inexpliquée de la façade de Saint-Hilaire de Foussais.

2. Chapiteau de San Pedro la Rua à Estella (XIIIe siècle).

3. Chapiteaux du cloître d'Elne, dans lesquels M. Vidal a cru reconnaître, nous ne savons pourquoi, une apparition du Christ à sa Mère : c'est une erreur manifeste.

4. A Autun, on a en outre accroché dans l'arbre les écus armoriés des donateurs.

5. Les artistes grecs, d'après le « Manuel » de Denys, allaient plus loin encore : sans souci de la vraisemblance, ils plaçaient dans la main même du Christ un cartel portant l'inscription en question.

6. De même à Ulm, et peut-être à Huesca, où malheureusement la main est brisée.

1. Aujourd'hui au musée de Troyes. — Ce sujet paraît être spécial aux artistes champenois. Peut-être pourrait-on le reconnaître aussi dans l'albâtre du musée du Louvre dont il est question ci-dessus.

2. C'est-à-dire encore sur les confins de la Champagne.

sur un retable de 1536, Jésus n'apparaît pas : c'est un ange qui se rend auprès de Marie pour lui annoncer la Résurrection [1].

III. S. Matthieu, dans son Évangile, passe sous silence l'apparition spéciale à Madeleine, mais il rapporte que le Christ se montra aux Saintes Femmes aussitôt après leur visite au sépulcre, et leur commanda d'annoncer aux disciples qu'il les précéderait en Galilée. — De même que les Évangélistes, les imagiers n'ont, en général, figuré qu'une seule des deux scènes et ont presque toujours donné la préférence au « *Noli me tangere* », peut-être parce que le récit en était plus détaillé dans le texte sacré, et qu'il se prêtait à un développement plus pittoresque. Jean le Bouteiller, dans sa clôture du chœur de Paris [2], est, à notre

Fig. 101. — Clôture du chœur de Notre-Dame de Paris, par Jean LE BOUTEILLER, vers 1350. Apparition du Christ aux trois Marie.

connaissance, le seul qui ait osé, sans craindre la monotonie, juxtaposer les deux scènes ; il l'a fait avec un rare bonheur : ce Jésus, dont l'attitude, comme le regard exprime une bonté ineffable ; ces trois femmes qui autour de lui et dans des poses variées, rendent les diverses impressions qui les agitent, sont des figures non seulement irréprochables au point de vue esthétique, mais encore si imprégnées de la piété de leur auteur qu'elles inspirent le même sentiment au spectateur qui les contemple *(fig. 101)* [2].

G. SANONER,
Paris.

(A suivre.)

1. M. Marsaux a excellemment étudié ces données iconographiques dans la *Revue de l'Art chrétien*, année 1906, p. 112 : il signale que la donnée du retable de Saint-Florentin est exactement celle d'un drame breton du XVIe siècle, « le grand Mystère de Jésus. »

1. On remarquera que cette clôture présente d'un côté les faits de l'Enfance de Jésus, de l'autre ceux postérieurs à sa Résurrection, c'est-à-dire ses diverses apparitions, réunies en une série qu'on ne retrouve nulle part ailleurs. Les épisodes intermédiaires (Passion, Résurrection) étaient figurés sur le jubé, détruit lors de la Révolution.

2. L'apparition aux trois Maries figure sur beaucoup de diptyques français des XIIIe et XIVe siècles : ivoires du musée de Berlin, du British Museum, de South-Kensington, etc.

Mélanges.

L'église Saint-Pierre à Louvain a-t-elle possédé une crypte ?

L'ÉTUDE d'un monument, d'un objet d'art, d'un artiste qui a quelque rapport avec la ville de Louvain, oblige de recourir à tout instant aux travaux de Van Even, l'ancien archiviste de la ville. Celui-ci a consacré son existence à l'histoire de sa cité natale et, les faits qu'il a relevés au cours de longues recherches ont parfois jeté une vive lumière sur l'histoire de l'art des Pays-Bas tout entiers.

Van Even est le seul historien qui décrit la crypte de l'église Saint-Pierre. Il la trouve mentionnée dans des textes et croit la reconnaître dans une salle souterraine, située au nord-ouest de l'église actuelle (1). M. le chanoine Reusens, qui n'était pas étranger, lui non plus, à l'histoire de Louvain, rejetait cette identification ; il ne cite pas la crypte de Saint-Pierre dans ses *Éléments d'archéologie chrétienne* (2), et il considérait la prétendue crypte comme une simple cave.

Cette construction vient de disparaître dans les travaux récents qui ont dégagé la façade de l'église. Il semble donc, que ce soit le moment, maintenant que son souvenir existe encore, de soumettre à un nouvel examen la question soulevée. Lors des travaux de dégagement, M. l'architecte Vingeroedt, qui avait déjà étudié les sous-sols des immeubles démolis, fut chargé par l'administration communale de Louvain de faire quelques fouilles dans leurs substructions. Il a bien voulu mettre à notre disposition les observations et les documents graphiques recueillis depuis la publication de sa propre étude (3).

1. Van Even, *Louvain dans le passé et dans le présent*. Louvain 1895, p. 318, fig. à la page 320.

2. Au t. I, p. 351 il énumère les cryptes qui existent encore en Belgique. On pourrait, il est vrai, compléter la liste.

3. *Notice sur les anciennes cryptes (?) de l'église Saint-Pierre à Louvain*, 1905, extrait de l'*Émulation*. L'auteur s'est attaché à l'étude des souterrains mêmes, et n'a pas voulu résoudre la question de l'existence des cryptes. Voir *Revue de l'Art chrétien*, 1905, p. 427.

Van Even attribue à l'année 1164 la première fondation pieuse attachée à l'autel de saint Jean-Baptiste dans la crypte (1). Si cette date est exacte, c'est là le plus ancien témoignage de l'existence d'une crypte à Louvain. Mais il n'en est pas ainsi. Molanus, qui signale trois fondations pour l'autel en question, ne donne aucun détail chronologique sur la première d'entr'elles. La fondation de l'année 1164, faite par Simon Grendel et sa femme, se rapporte, en réalité, à l'autel des Saints-Jean l'Évangéliste et Nicolas (2).

Cependant à partir de la fin du XIIIe siècle les documents sont plus explicites. Depuis 1283, dit Van Even, l'abbaye de Parc paie à l'autel de la crypte (*altari in crypta Santi Petri Lovaniensis*, « *Sint Jans outare in den crocht* ») un cens annuel. Elle le payait encore en 1460 (3). En cette année cependant la crypte même n'existait plus. Un manuscrit que possédait Van Even et qui, d'après lui, fut commencé avant l'année 1459, donne le renseignement suivant à l'année 1449 : *Altare beati Johannis Baptistæ, quondam in crypta ecclesiæ Sancti Petri, pro quo nunc est magistri Ostonis.*

Le personnage dont l'autel portait désormais le nom est Jean de Erpe, prévôt de l'église de Nivelles, qui avait fait à l'autel de la crypte une fondation de trois messes par semaine (4). Tout fait croire que le *quondam* du manuscrit se rapporte à une époque antérieure à 1449 et que par conséquent en cette année la crypte était fermée au culte.

L'autel transféré dans l'église avait conservé son ancien vocable : un noble auvergnat enseveli devant l'autel de « Saint-Jean dans la crypte, » y fondait en 1489 une messe hebdomadaire. Il

1. *Ouvrage cité*, p. 314 en note.

2. *Joannis Molani, Historiæ Lovaniensium libri* XIV, ed. *P. J. X. de Ram*, Bruxelles, 1861, t. II, pp. 715 et suiv.

3. Il est à remarquer que le plus ancien censier de Parc est postérieur de dix ans à la date que Van Even lui assigne. Il ne fait pas mention de la crypte et, d'après des renseignements obligeamment fournis, les censiers suivants ne la mentionnent pas davantage. Nous ne voulons cependant pas croire que l'historien de Louvain ait trouvé ses renseignements par un pur effort d'intuition.

En tous les cas, s'il fallait écarter les témoignages du XIIIe et du XIVe siècle, l'existence de la crypte nous paraît être hors de discussion, n'y eût-il pour l'attester que les seuls renseignements fournis par Molanus.

4. *Ibidem*, p. 710.

faut chercher son emplacement nouveau derrière le chœur, dans la chapelle de la Vierge *in parvo choro*, d'où la désignation : « Saint Jean-Baptiste dans le petit chœur [1] ». Van Even veut préciser davantage et, se basant sans doute sur les dates de construction de l'église actuelle, il fixe, d'abord aux environs de 1440, puis à l'année 1441, l'abandon de la crypte et la translation de l'autel [1]. Contentons-nous de dire que l'ancienne crypte de l'église Saint-Pierre, disparut avant le milieu du XVe siècle.

Peut-on déterminer son emplacement ? Pour résoudre la question il faut se souvenir qu'une crypte est toujours située sous le chœur. Il existe, il est vrai, des réduits souterrains sous l'extrémité, occidentale de certaines églises. Mais ces ré-

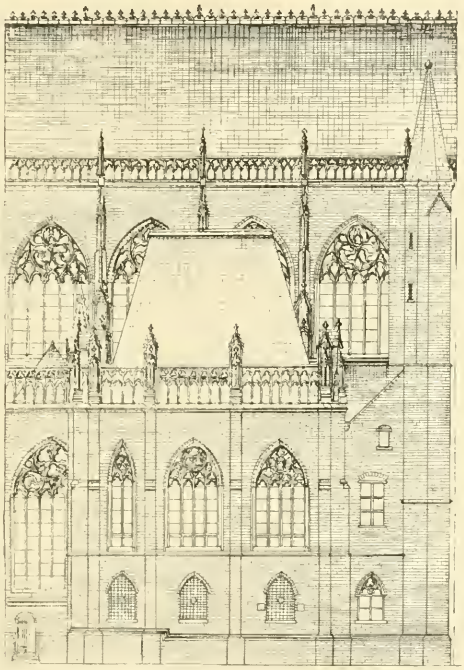


Fig. 1. — Eglise Saint-Pierre à Louvain. — Chœur et salle du chapitre (2).

duits servent à d'autres usages que le culte. Ainsi l'église de Celles, dans la province de Namur, possède sous son entrée de l'ouest une crypte plus petite que celle du chœur. C'était une espèce de chambre du trésor : une niche pratiquée dans sa paroi orientale servait à la garde de la châsse de saint Hadelin, depuis lors transférée à Visé. A Saint-Pierre même, sous la tour, construite sur un terrain en pente, existe un réduit qui sert de cave. Or la crypte que nous étudions servait au culte, puisqu'elle contenait un autel dédié à saint Jean-Baptiste.

Le vocable de cet autel n'est pas sans exciter quelque surprise. Puisque le Précurseur est l'uni-

1. Voir les divers textes dans Van Even, *ouvrage cité*, p. 318. Celui-ci place à tort l'autel de Saint-Jean *in parvo choro*, dans la chapelle du Jugement dernier, qui renferme maintenant le tombeau de Henri I de Brabant. La chapelle de la Vierge occupait à Louvain l'emplacement traditionnel, son axe était le prolongement de l'axe du chœur.

2. D'après un dessin de M. Langerock.

1. *Ibidem*, p. 318 et p. 364.

que saint dont les documents relatifs à la crypte rappellent le nom, on serait tenté de croire que celle-ci était consacrée au culte de ses reliques. Or, quoique le culte des reliques ait été florissant à Louvain — on y avait tous les sept ans, à l'instar d'Aix-la-Chapelle, une ostension solennelle — on ne voit pas que saint Jean-Baptiste

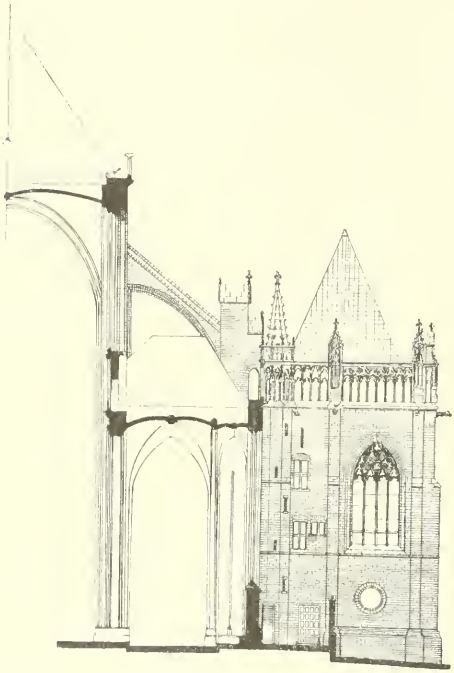


Fig. 2. — Saint-Pierre de Louvain. — Coupe sur la nef et salle du chapitre (1).

y ait jamais été l'objet d'un culte spécial. Toutefois au XVIIIe siècle le trésor conservait, dans une statuette en argent, du sang du Précurseur (2).

La collégiale Saint-Pierre actuelle succède à deux églises plus anciennes. D'après les documents cités par Van Even (3), les premières mesures relatives à sa construction furent prises vers l'an 1410 ; vers 1425 les travaux étaient définitivement entamés du côté de la rue de Diest, ancienne *Dorpstrate*. Là s'élève, à l'intersection du chœur et du croisillon nord la salle capitulaire. Elle possède des fenêtres dont les remplages sont divisés par des lignes droites en compartiments réguliers, ou qui présentent d'autres caractères, propres à l'architecture du XIVe siècle, qui ne se retrouvent pas dans d'autres parties du monument *(fig. 1 et 2)*.

L'église actuelle n'a jamais possédé de crypte. S'il fallait des preuves de ce fait, il suffirait de rappeler l'égalité de niveau dans le chœur et les nefs. Celle-ci n'a pas été obtenue par un remaniement.

La construction qui précéda l'église actuelle occupait sensiblement le même emplacement que celle-ci. La date exacte de sa construction est inconnue. On sait seulement que la première église, dont nous aurons bientôt à parler, fut consumée par le feu en 1176 ; tout fait croire qu'elle fut rapidement réédifiée (1). On ne connaît de cette église que l'avant-corps : vaste narthex à étage flanqué de deux tourelles. Il servait de beffroi et se trouvait reproduit de ce chef sur les anciens sceaux et les monnaies de la ville.

L'édifice élevé après l'incendie de 1176, resta debout jusque dans le courant du XVe siècle. Il fut démoli alors, à mesure que se poursuivaient les travaux de construction de la collégiale actuelle.

Le fait nous est connu par les extraits de comptes publiés par Van Even. Une liasse, conservée aux Archives du Royaume à Bruxelles (2), détaille les dépenses faites pour la construction de 1433 à 1440. Elle mentionne la démolition des deux derniers arcs et colonnes du chœur ancien ; preuve que celui-ci avait des collatéraux (3). En 1434 on abattait le pignon du croisillon sud, faisant face à l'hôtel de ville et le pignon du croisillon nord, situé près de la salle capitulaire. La même année, le chœur nouveau recevait sa charpente et on posait la première pierre du transept actuel. La voûte du chœur,

1. D'après un dessin de M. Langerock.

2. Staes, *Wekelijks Nieuws uit Loven*, t. VIII, Louvain. 1776, p. 35.

3. Pp. 319 et 321.

1. A. Schayes, *Histoire de l'architecture en Belgique*, Bruxelles, mentionne d'après Gramaye deux incendies en 1130 et en 1373. Ceux-ci ne sont mentionnés ni par Van Even, ni par Molanus. *(ouvrage cité*, t. II, p. 857.) Ils ne paraissent pas intéresser spécialement l'église mais plutôt la ville.

2. *Établissements ecclésiastiques*, n° 1365.

3. *Ghegeven van den lesten ouden twee bogen van den ouden coere metten twee ouden pylcren af te breken...*

s'achevait en 1440, l'année suivante l'évêque auxiliaire de Liége consacrait le maître-autel (1). L'église ancienne disparaissait donc à mesure que s'élevait l'église neuve. Les comptes parlent même d'un grand arc, l'arc de la croisée, construit au-dessus de l'église ancienne : *over den ouden kerke.*

Cependant les travaux se poursuivaient régulièrement : en 1459 on plaçait sur la croisée un campanile, en 1479 les nefs nouvelles étaient sans doute en partie achevées, puisque à cette époque elles servaient déjà à la sépulture.

Tout d'abord on ne songea pas, semble-t-il, à renouveler aussi l'avant-corps de l'église romane, mais en 1458 un incendie dévasta cette partie du monument : sa violence fut telle que les cloches entrèrent en fusion ou se brisèrent dans leur chute, et la construction dut subir de grosses réparations. Celles-ci étaient à peine terminées (1464) que des lézardes se produisirent. La nature du terrain en pente sur lequel le narthex s'élevait, était peut-être pour quelque chose dans ces dommages, car au siècle suivant les tours nouvelles devaient, elles aussi, s'écrouler. Quoi qu'il en soit, il fallut songer à abattre et à construire à neuf.

Cependant on retarda les travaux jusqu'à la fin du XVe siècle. En 1499 seulement la démolition de la tour ancienne fut décidée, et l'architecte Alard Duhamel présida au transfert des privilèges, qui étaient toujours conservés dans la tour servant de beffroi. La démolition commença en 1500; sept ans plus tard fut posée la première pierre de la tour nouvelle.

Ces faits prouvent que l'avant-corps de l'église actuelle s'élève sensiblement à la place occupée par le narthex ancien (voir plan *fig. 1*); le transept ancien, dont nous ignorons les dimensions, correspond sans doute au transept nouveau et tout porte à croire que le chœur de l'église existante remplace le chœur disparu, dont les proportions étaient toutefois beaucoup moins vastes. Si les travaux avaient été arrêtés vers 1440, nous aurions à Louvain un chœur gothique accolé à une église romane, comme c'est le cas à Tournai. Sans l'incendie de 1458 et les travaux du XVIe siècle, nous aurions un Saint-Pierre gothique précédé

1. Van Even, p. 323.

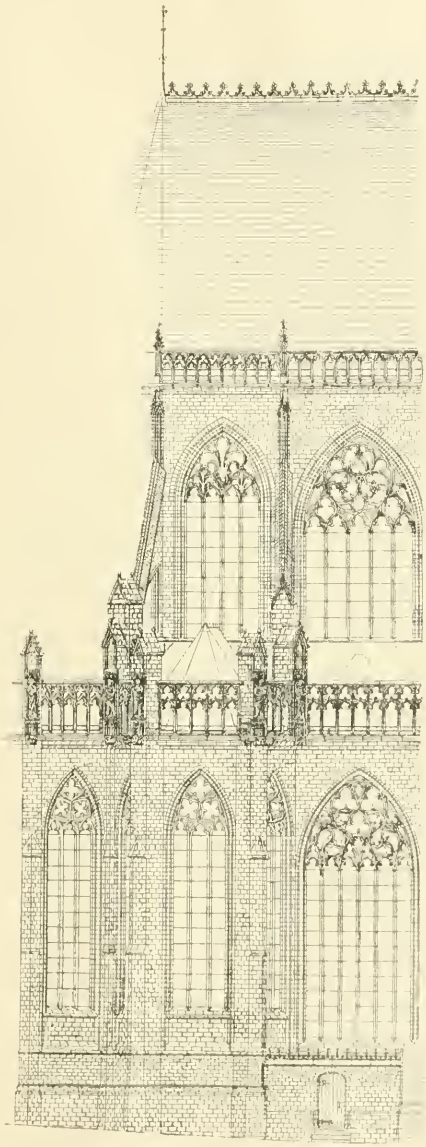


Fig. 3. — Église de Saint-Pierre. — Fragment du chevet (1).

1. D'après M. Langerock.

d'un narthex roman, semblable à Saint-Germain de Tirlemont.

Il faut en conclure que si une crypte a existé dans la seconde église, et cette hypothèse est

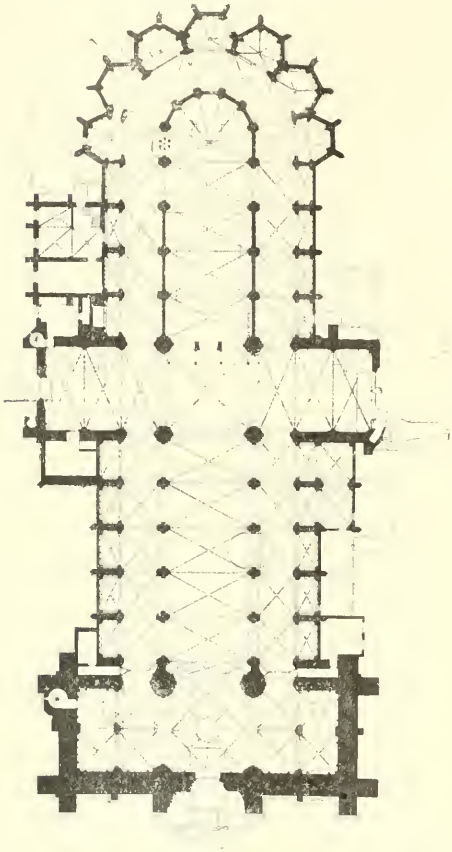


Fig. 4. — Plan de l'église Saint-Pierre à Louvain [1].

peu contestable, elle doit se trouver sous les dernières travées du chœur et peut-être sous une partie du transept de l'église actuelle. Elle a été remblayée et ses voûtes auront été défoncées lors des travaux de construction vers l'année 1440, de préférence quelques années avant cette date. Un fait analogue se produisit dans une ville brabançonne voisine : à Saint-Germain de Tirlemont ; de plus, cette hypothèse cadre bien avec le texte cité plus haut, d'après lequel l'autel de Saint-Jean-Baptiste n'occupait plus son ancien emplacement en 1449.

Mais, il nous faut maintenant remonter plus haut et examiner si la crypte existait déjà dans la première église, avant la reconstruction de la fin du XIIe siècle. D'après les chroniques, cette église fut fondée, par le duc de Brabant Lambert I, sans doute à la fin du Xe siècle, vers 986 d'après Van Even. Tout porte à croire que cette première construction possédait une crypte. En effet, celle-ci existait dans l'église renouvelée après 1176, à une époque où les sanctuaires souterrains commençaient à perdre leur vogue. Il n'est donc pas invraisemblable que la crypte de la seconde église était, du moins en partie, un reste de la première. Il est vrai, nous ne possédons aucun témoignage au sujet de l'emplacement que la première église occupait. Mais rien non plus ne nous permet de supposer que cet emplacement était autre que celui de la seconde et de la troisième église. On sait combien volontiers les constructeurs du moyen âge, à l'époque romane plus encore qu'à l'époque gothique, utilisaient les restes des constructions élevées par leurs prédécesseurs. D'autre part l'église Saint-Pierre occupe dans la ville un centre vers lequel convergent les grandes rues anciennes. Il paraît très naturel que l'église, qui fut à Louvain le noyau primitif de la cité, se soit toujours élevée en cet endroit.

Nous avons déjà dit que Van Even cherche ailleurs la crypte de Saint-Pierre, et par conséquent aussi l'emplacement de l'une des trois églises, notamment de la première, sur laquelle nous ne possédons presqu'aucun renseignement. Il prétend retrouver la crypte dans un terrain situé au nord-ouest de la façade actuelle. Ce terrain, primitivement en pente assez prononcée, est délimité par la place Marguerite, qui longe la collégiale au nord, par la rue de Malines, la rue des Juifs et la place des Sept-Coins *(fig. 5)*. C'était autrefois, affirme Van Even, une partie du cimetière de Saint-Pierre [1]. La mention *juxta atrium*

1. D'après un lever de M. l'architecte Langerock.

1. M. l'architecte Vingeroedt y a retrouvé des ossements en plusieurs endroits.

se retrouve encore dans les textes du XIVe siècle pour désigner les maisons ou les rues qui en étaient voisines. L'aménagement du cimetière nouveau pour suppléer à l'insuffisance de l'ancien fut décrété en 1467 (1). Mais, longtemps auparavant le terrain qui nous intéresse était occupé par des immeubles et séparé par une ruelle de la partie du cimetière qui forme maintenant la place Marguerite. En effet, dès 1447, le propriétaire de deux maisons contiguës nommées *de Papegay* et *de Geleyde* obtenait du collège échevinal l'autorisation d'étendre sous la ruelle empierrée *(onder 't steenwegsken)* longeant le cimetière, les caves qu'il avait construites (1). Ces caves ont existé jusque dans ces derniers temps. Elles étaient vastes mais peu remarquables *(fig. 6)*. La partie qui s'étendait sous l'ancienne *Geleyde*, devenue *La Galère*, était divisée par une épine de trois colonnes grossières, disposées perpendiculairement à la façade qui donnait sur la place Marguerite.

Une autre partie, de plan rectangulaire, s'étendait sous l'ancienne ruelle, incorporée depuis longtemps à la place, devant la façade de deux

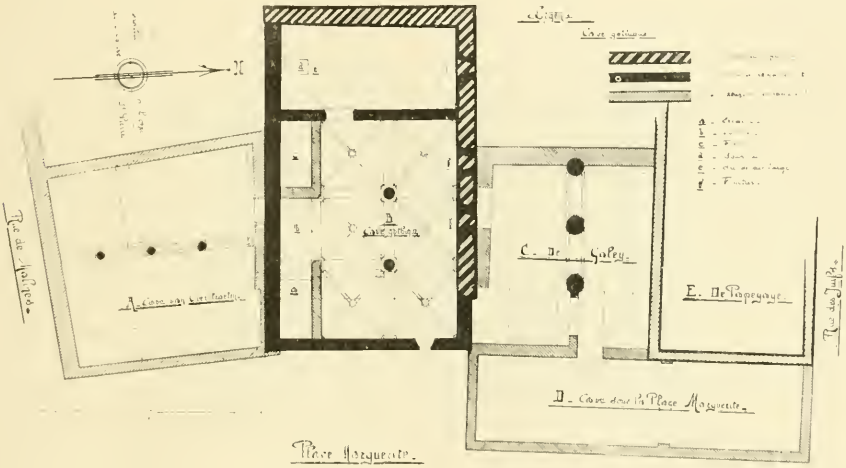


Fig. 5. — Souterrains près de la collégiale de Saint-Pierre à Louvain.

maisons, dont l'une fait le coin de la place et de la rue des Juifs. Il ne peut s'agir ici d'une crypte.

Cependant Van Even se base uniquement sur l'acte que nous venons de citer pour prouver que le sanctuaire souterrain fut converti en caves. Or dans cet acte il s'agit d'agrandir des constructions récentes et non de changer leur destination.

A côté de ces souterrains et plus près de l'église s'en trouvait un autre très soigneusement construit. Il était couvert de voûtes à nervures et divisé en trois travées par deux colonnes trapues *(fig. 6)*. Autrefois on y avait accès par un escalier qui, de la ruelle longeant le cimetière, descendait dans un corridor bordant le souterrain au sud et s'ouvrait par une large baie sur la travée centrale de celui-ci. Beaucoup de nos souterrains anciens s'ouvrent sur la voie publique par un large escalier en pierre. M. Vingeroedt a décrit dans l'étude que nous venons de citer, l'intéressante méthode de triangulation qui a présidé à la construction de cette cave. Celle-ci ne présente

1. *Van Even*, p. 205 et 220.

1. *Wij burgemeester... geconsenteert Relove Relofs, wonende op Sinte Peters kerchof te Loeven, in de huyse geheten den Papegay ende de Geleyde, alsoe verre dat der stad ancleven mach, dat hy onder de selve syn twee huyse, syn vonte, die hy daer gemaeckt heeft, mach... doen maken .. buiten syns erfs, onder 't steenwexken voer de selve syn huyse liggende.* Acte scabinal, 3me chambre, 3 septembre 1447. *Archives communales* de Louvain.

pas d'éléments qui permettent de la dater avec précision. Elle ne paraît pas être antérieure au XVe siècle, ni postérieure à la première moitié du XVIe. Ici également le plan, la disposition de l'entrée, l'âge de l'édifice n'ont rien qui rappelle une crypte.

Cependant c'est une vue intérieure de ce souterrain que Van Even fait passer pour la vue de celle-ci. Un dessinateur complaisant a grossi habilement l'importance du monument. Celui-ci devient une vaste construction dont le plan paraît reproduire le chœur et le transept d'une église. Dans la partie qui est censée correspondre au chœur on trouve deux rangées de quatre colonnes. Celles-ci et des colonnes engagées dans les murs de pourtour reçoivent les retombées. Les murs du transept sont ornées d'arcatures aveugles, le monument a reçu un dallage et, pour compléter l'illusion, un grand crucifix est appendu à une paroi latérale. Van Even a daté du XIIe siècle le monument que représente ce dessin si favorable à sa thèse et complété sans doute sous sa direction.

En vérité, il est bien difficile de déterminer la destination ancienne du souterrain qui nous occupe. La ruelle par laquelle on y avait accès est peu importante. Staes, l'éditeur du *Nieuws uit Loven*, publié à la fin du XVIIIe siècle, la mentionne à peine, dans sa description des rues de Louvain (1). W. Boonen énumère les maisons habitées situées en 1597 et 1598 dans les diverses rues de la ville, il ne s'occupe pas de la *Geleystraat* (2). Chez lui cependant une indication éclaircit le problème : en remontant la rue des Juifs depuis la place des Sept Coins, il trouve dans une ruelle qui y débouche, la maison *de Geleye*, située à côté de l'École Saint-Pierre. C'est sans doute à ce dernier édifice que les caves gothiques ont appartenu. L'école du chapitre de Saint-Pierre était située au XIVe siècle dans la rue de Diest; peu après la fondation de l'Université de Louvain (1426) elle y fut remplacée par la Pédagogie du Lys, une des quatre pédagogies de la faculté des arts. Peut-être construisit-on alors dans la *Geleystraat*, un nouveau local (1).

Fig. 6. — Vue intérieure d'une cave gothique située près de Saint-Pierre à Louvain.

Cependant la cave à voûtes gothiques était due au remaniement d'une construction antérieure, qui comptait une travée de plus. Dans le mur septentrional on remarque des soupiraux que les voûtes ont bouchés (2). De deux côtés, les parties basses de la construction, très épaisses, appartiennent à un édifice plus ancien encore

1. T. VII, 1776, p. 214; t. X, 1777, p. 313.

2. W. Boonen, *Geschiedenis van Leuven*, éd. *E. Van Even*, Louvain, 1880, p. 328.

1. D'autre part un acte du 29 janvier 1319 mentionne l'aliénation au profit d'un clerc, d'une maison, sise rue de Diest, où se tiennent les écoles de Louvain. *Bulletin de la Commission royale d'histoire*, 1904, p. 356.

2. Ils sont bouchés aussi par les murs de la cave construite en 1447.

Tandis que le corridor d'entrée de la cave a un parement soigné de grand appareil, les parties anciennes, destinées d'ailleurs à être enfouies sous le sol, sont construites en moëllons irréguliers de pierre ferrugineuse et de grès blanc, de moyenne grandeur. Elles peuvent remonter à une antiquité assez reculée. Elles appartiennent peut-être à un édifice situé dans le cimetière, mais sûrement pas à la crypte d'une église.

Au sud de la cave gothique existent d'autres substructions qui descendent à une grande profondeur, mais elles ont appartenu à des habitations privées.

En définitive, il n'existe dans les terrains qui nous ont occupé aucune substruction que l'on puisse considérer comme une crypte d'église et rien ne permet de supposer que l'église Saint-Pierre se soit jamais élevée en cet endroit.

R. MAERE.

Note explicative sur les plans de restauration de l'église Saint-Pierre à Louvain. — Le plan terrier et les dessins de la restauration reproduits plus haut nous ont été communiqués par M. Langerock, architecte restaurateur de l'édifice. Ils offrent trop d'intérêt pour que nous puissions négliger l'occasion de les faire connaître. Il s'agit en effet d'un monument qui est un des types les plus parfaits du style brabançon du XVe siècle.

Avant la restauration en cours, le gros œuvre de l'édifice et les remplages des fenêtres n'avaient pas subi de remaniement radical, et leur renouvellement ne présentait aucune difficulté spéciale. Seules les parties dégagées de l'édifice : crête de la toiture, galeries extérieures, pinacles et couronnements de contreforts avaient souffert considérablement ou avaient même été rasés d'une façon systématique. Il restait toutefois assez d'éléments pour déterminer leur allure, sinon leur forme primitive. Il subsistait quelques spécimens des crêtes en pierre de la toiture du chœur et un certain nombre de gargouilles. On connaissait le profil des contreforts engagés dans les murs de la haute nef, et les arcs-boutants étaient en partie conservés intacts, soit à nu, soit sous leur couverture d'ardoises ou de tuiles plates. La hauteur, les profils des meneaux et de la main courante des deux galeries extérieures étaient indiqués. On retrouve le départ de la galerie inférieure, engagé dans la tourelle de la salle du chapitre ; des éléments de la galerie haute existent au-dessus du mur oriental du croisillon sud. Plusieurs contreforts conservaient, au-dessus du cheneau, le socle destiné à recevoir une statue. Deux d'entr'eux avaient aussi conservé leur baldaquin : l'un, plus sobrement décoré, se retrouve derrière la salle du chapitre, l'autre plus orné, à l'ouest du croisillon nord. Il existe, il est vrai, une certaine différence d'âge entre ces diverses parties du monument, mais celui-ci a été construit tout entier avec un souci évident d'unité et les détails d'architecture des différentes parties de l'église, avant-corps excepté, ont entr'eux un air de famille indéniable.

La hauteur du baldaquin donnait l'échelle pour la hauteur du pinacle, et celui-ci à son tour aura déterminé les dimensions de la galerie basse, que l'architecte ancien semble, à première vue, avoir conçue trop élevée. Les remplages des galeries ont dans la restauration la hauteur des remplages anciens, leur forme s'inspire des remplages des fenêtres de l'église et de son annexe.

La tourelle de celle-ci existait jusqu'à la naissance de la flèche. La flèche projetée est conçue d'après celle d'une tourelle ancienne de même style à l'église Saint-Jacques à Louvain. Les pinacles des contreforts de la salle capitulaire n'existent plus, mais leur amortissement démontre qu'ils se présentaient en angle vers l'extérieur.

Le rez-de-chaussée de la salle capitulaire, utilisé actuellement comme sacristie, est éclairé à l'est par une baie circulaire : toutes les fenêtres du même étage avaient sans doute autrefois cette forme. Les fenêtres en arc brisé du côté nord, de proportions peu élégantes, sont dues à un remaniement postérieur de la construction (1). Elles entament légèrement les voûtes de la salle basse. Il n'est pas question de rétablir l'état primitif, peut être insuffisant pour l'éclairage.

Sur le plan terrier reproduit plus haut, cette salle est divisée en deux parties par un mur de cloture. Celui-ci a été enlevé il y a quelques

1. Les comptes de la construction cités plus haut signalent à l'année 1469, le placement de grillages et de châssis en bois à la sacristie. Une de ces fenêtres est appelée *fenestra nova*. Il ne peut s'agir là, nous semble-t-il, du remaniement qui nous intéresse. La fenêtre en arc brisé de l'annexe qui relie le croisillon à la salle capitulaire, a conservé sa forme et son grillage primitifs (celui-ci n'est pas reproduit à la fig. 1). Elle est contemporaine du transept.

années. On remarque dans la sacristie l'emploi de pierres ferrugineuses pour certaines parties des supports et pour quelques claveaux près de la naissance des nervures.

La restauration de l'église Saint-Pierre s'exécute d'après le système des témoins. Certaines parties nouvelles ont été exécutées en bois avant leur exécution définitive.

Les quelques renseignements que nous venons de donner permettront d'apprécier le travail de restauration. Ils nous dispensent d'émettre nous-mêmes un avis à son sujet.

R. M.

L'art nouveau anglais.

On sait l'influence qu'eurent sur le mouvement d'art moderne l'*Art Workers' Guild* anglaise, sa filiale *The Junior Art Workers' Guild* et les célèbres expositions des *Arts and Crafts* de Londres.

La Gilde *The art Worker's* prêcha l'évangile anticlassique et adopta la divise de William Morris : « La vraie source et la base de tout art est dans les métiers » ; elle estimait que la décadence de l'art moderne était la mésestime où était tombé le travail manuel, et elle voulut le restaurer d'après les traditions du passé. Après avoir adopté les formules anciennes, on en vint toutefois à une rupture complète avec la tradition. On chercha dans les lignes pures de la construction une nouvelle expression de beauté. On abandonna l'ornementation conventionnelle et l'on retourna à la nature.

Après vingt ans d'efforts ses généreux initiateurs reconnaissent leur navrant insuccès. Les aînés, saturés de tradition, quand ils se mirent à penser par eux-mêmes, produisirent d'excellente besogne ; mais la nouvelle génération, qui a créé l' « Art nouveau », tomba dans des extravagances, et, selon l'expression de M. Hugh Arnold, secrétaire de la Gilde, s'étendit comme un fléau à travers l'Europe.

Cet insuccès, d'ailleurs, présente aussi un côté économique. Dans l'industrie moderne, le mobile n'est pas la beauté et la convenance, mais l'âpre bénéfice. Buté à cette force brutale, le mouvement artistique s'est arrêté. Les premiers pionniers de l'art nouveau ont échappé à la loi fatale de la concurrence des prix par leurs ressources financières ; mais ceux qui y allaient ensuite de leur propres forces succombèrent dans la lutte. Les métiers dépendants de l'architecture se soutinrent; mais ceux qui relèvent de la mécanique, le mobilier surtout, ne purent arriver à la vente commerciale, à part quelques artisans soutenus par le dilettantisme.

Il faut, pour soutenir les bons producteurs, un certain critère du goût dans le public, et les patrons des *Arts and Crafts* en sont venus à penser que ce critère ne peut être trouvé que dans le retour à la tradition, exempt bien entendu, de toute copie servile. Citons à ce sujet le prof. Lethaby :

« Dans un art traditionnel toute production a un fonds et contient tant de choses, que nul artiste individuel, même le plus grand, ne peut espérer atteindre directement un tel résultat. L'œuvre ancienne fut le produit du processus organique de la pensée et du travail. Un grand artiste peut aller un peu au delà, un artiste médiocre restera un peu en deçà, mais l'œuvre, dans son ensemble, était courante et était conçue d'après une expérience directe et vivante qui s'étendait sur des siècles de labeur. »

C'est la reconstitution d'un tel corps de tradition que doivent poursuivre les artistes modernes.

Ici nous devons citer textuellement, d'après l'*Émulation*, juin, 1907, p. 45, le rapport du secrétaire de la Gilde :

« C'est la reconstitution d'un tel corps de tradition qui doit être le but des artistes modernes. Ce but doit être atteint, non par la culture de fantaisie et idéosyncrasies individuelles, mais par leur suppression radicale. Un artiste élevé dans la tradition se rendra compte de la futilité de pareille méthode de travail. Il différera de l'artiste moderne en ceci : qu'au lieu de viser à être original dans chaque et dans toute occasion, il ne craindra pas de se rappeler. Car il est une chose à laquelle l'étude du passé nous contraindra plus qu'à toute autre, c'est de ne jamais prendre une voie nouvelle ou de ne jamais faire une autre chose avant qu'une voie ou une chose

meilleure n'ait été trouvée. Si un frein pareil pouvait être trouvé, un grand pas serait fait vers la coordination de multiples efforts de l'art moderne...

« C'est uniquement par la compréhension des relations de cet art avec le passé et en l'interprétant à travers celui-ci, qu'ils pourront cristalliser notre idée conformément à la tradition et produire une noble forme d'art. »

Si nous ne nous trompons, voilà l'éclatante reconnaissance du bien fondé des principes sur lesquels est fondé l'enseignement des écoles Saint-Luc, qui tout en basant la culture de l'art sur la pratique des métiers et les procédés manuels, s'est tenue fidèlement attachée aux traditions ancestrales.

L. Cloquet.

L'application des ors en enluminure.

Nous sommes confondus par l'éclat des *ors* semés à profusion dans les enluminures du moyen-âge ; le métal semble y avoir été versé liquide et son chatoiement enchante les yeux. Que d'amateurs se sont efforces sans succès d'imiter ces rehauts magnifiques de la miniature !

Comment s'y prenaient les anciens ? C'est ce qu'a étudié de près M. P. Beaufils (1).

Ils se servaient comme nous d'or en poudre et d'or en feuilles.

L'or en poudre, qui donne des décors mâles, était appliqué à l'aide d'une dilution de gomme arabique ou de colle de poisson. Les ors en coquille ou en godet du commerce actuel sont aussi préparés à la gomme.

L'application la plus intéressante est celle de l'or en feuilles. Elle se faisait avec ou sans relief, à l'or poli et à l'or bruni.

Pour l'application de l'or *poli* sans relief on passait une couche de blanc d'œuf sur les parties à dorer, et on posait la feuille d'or avant qu'elle ne fût sèche.

Pour l'application de l'or *bruni* sans relief, l'artiste commençait par encoller légèrement les parties à dorer avec de la colle de peau ; il donnait ensuite deux ou trois couches d'assiette à dorer. Quand la préparation était sèche, il passait une légère couche de blanc d'œuf, et, pendant qu'elle était encore humide, il posait l'or en feuilles, puis brunissait à la *dent de loup*.

Enfin l'application de l'or bruni avec relief est plus délicate. La plupart des recettes données par les auteurs anciens sont incomplètes ou inexactes. Il paraît certain qu'ils n'appliquaient pas l'or à frais sur les apprêts, mais qu'ils incorporaient dans la pâte une matière destinée à lui communiquer l'adhérence nécessaire M. Beaufils après des recherches nombreuses pense que cette adhérence de l'or était obtenue à l'aide d'une certaine dose de miel et de gomme arabique mélangée à l'apprêt, et il est arrivé par ce procédé à obtenir le même résultat que les anciens. Nous reproduisons les deux recettes qu'il préconise.

La première méthode est actuellement employée par quelques enlumineurs, elle a été signalée et décrite en 1889 dans le journal « *L'Enlumineur* », par un maître, M. Van Driesten, artiste peintre à Paris.

Toutefois cette méthode ne paraît avoir été qu'exceptionnellement appliquée au moyen âge, car M. Beaufils ne l'a remarquée que dans un seul manuscrit et à la première page seulement de ce manuscrit (1).

En voici la description :

Prendre de la colle de peau ; la laisser baigner dans l'eau froide pendant huit heures. La faire fondre ensuite avec quelques gouttes d'eau, en la mettant dans une petite capsule en porcelaine allant au feu, jusqu'à ce qu'elle soit liquide, en évitant l'ébullition ; broyer avec soin du blanc d'Espagne et le pulvériser jusqu'à l'état de poudre impalpable, puis verser sur cette poudre la colle liquide en tournant à mesure avec un pinceau dur, jusqu'à ce que le mélange soit complet. La mixtion doit avoir la consistance d'une crème douce. Laisser refroidir. On l'emploie alors chaude et maintenue telle au bain marie pendant tout le travail, en la prenant à l'aide d'un pinceau très fin (n° 1 ou n° 2). On laisse sécher ; on enlève au grattoir les inégalités. Si la pâte est très dure et grumeleuse, il y a excès de colle ; si au contraire, elle s'écaille, s'écrase sous la pression de la dent de loup, elle manque de colle.

Une fois ce premier travail terminé, on passe deux ou trois couches d'assiette préparée à la colle. Je ne conseillerai à personne de la préparer ; les proportions sont très difficiles à trouver et il n'y a guère que les professionnels qui puissent la réussir. On peut du reste se la

1. V. P. Beaufils, *Notice sur l'application d'ors dans les manuscrits enluminés du moyen-âge*. Broch. Versailles, Aubert, 1907.

1. N° 565 Bibliothèque de l'Arsenal. XIVe siècle, manuscrit flamand.

procurer chez tous les doreurs sur bois ; mais elle doit être renouvelée tous les jours, car, le lendemain elle n'est plus bonne. Une fois l'assiette posée et séchée, il ne reste qu'à la baigner d'eau pure à l'aide d'un pinceau, et à appliquer la feuille d'or immédiatement. Une ou deux heures après, on brunit à la dent de loup.

La deuxième méthode est celle qui devait être généralement employée par les enlumineurs du moyen âge :

On prépare la pâte comme ci-dessus. On ajoute ensuite un peu de bol d'Arménie en quantité suffisante pour que la préparation se colore d'une légère teinte marron (1) et l'on y incorpore en outre une ou deux gouttes de gomme arabique très épaisse et autant de miel. On pose à chaud et l'on laisse sécher. On égalise, s'il y a lieu, au grattoir et l'on brunit. Puis on baigne d'eau pure les parties à dorer et l'on applique la feuille d'or quand le travail est encore humide. On laisse sécher et l'on brunit.

L. C.

Maria sponsa Filii Dei.

Le *Bulletin de la Société d'archéologie lorraine* a publié naguère (année 1906, pp. 255 269, avec planche), sous la signature de M. Paul Denis, une étude sur une Vierge de marbre, petite nature, qui est conservée dans l'église de Maxéville, près Nancy. Cette étude ne m'a pas convaincu. Je crois, comme M. Denis, la Vierge de Maxéville du XIVe siècle ; mais sur tout le reste, je ne partage pas son avis. Il a exposé sa façon de voir, je lui demande la permission de faire connaître la mienne. La science ne vit que de libre discussion.

* * *

On est frappé, en regardant la Vierge de Maxéville, par une singularité iconographique : l'Enfant paraît jouer avec l'anneau que sa mère porte à la main droite. M. Denis a consulté à ce sujet M. Raymond Kœchlin, qui passe à bon droit pour l'un des meilleurs connaisseurs de la sculpture française au XIVe siècle ; il en a reçu cette réponse : « Jamais je n'ai vu l'Enfant jouant avec la main de sa mère et lui prenant le doigt. J'en connais un seul exemple, mais très inférieur, à Saint-Martin-aux-Bois (Oise), signalé par M. Martin-Sabon. » Signalé, ou plutôt photographié. Vérification faite, la statue de Saint-Martin-aux-Bois ne représente rien de pareil, comme chacun pourra s'en rendre compte, en se reportant à l'article *Saint-Martin-aux-Bois*, de la *Grande Encyclopédie*, où elle est excellemment reproduite, d'après la photographie de M. Martin-Sabon.

* * *

Le seul exemple que je trouve du type en question est une statuette de pierre qui a été donnée au musée de Cluny par Louis-Charles Timbal (1). Cette statue, pour être inédite, n'était pas inconnue. Dans son admirable traité de l'*Art religieux du XIIIe siècle en France*, qui devrait être l'un des livres de chevet des archéologues médiévistes, M. Mâle l'avait signalée en ces termes (2) : « A la fin du XIIIe siècle, au seuil du XIVe, la Vierge des théologiens, majestueuse comme une pure idée, parut trop loin de l'homme... C'est alors que les artistes, fidèles interprètes des sentiments du peuple, conçurent la Vierge familière et charmante du portail Nord de Notre-Dame de Paris et la Vierge dorée d'Amiens : la Vierge est devenue une femme, une mère. Au milieu du XIVe siècle, le groupe de la Vierge et de l'Enfant, si solennel un siècle auparavant, n'aura plus rien que d'intime. Au musée de Cluny, on voit l'Enfant Jésus, joyeux petit Bourguignon aux oreilles écartées, jouer avec l'anneau de fiançailles de sa mère, l'anneau si vénéré de Pérouse. »

* * *

« Joyeux petit Bourguignon », parce que M. Mâle, sur la foi de l'étiquette que porte la statuette de Cluny, la croyait d'origine bourguignonne. Je reviendrai tantôt là-dessus. Je voudrais d'abord — et c'est le plus important de ce que j'ai à dire — examiner si vraiment la Vierge de Cluny, comme l'a cru M. Mâle, si la Vierge

1. Si l'on emploie de l'assiette noire, assiette allemande, on obtient une coloration grise. Ces deux colorations (grise et rose) sont celles que l'on remarque le plus généralement dans les apprêts du moyen-âge ; souvent aussi, les apprêts sont noirs, simple question de proportion.

1. La tête est restaurée. Nous l'avons fait disparaître de notre reproduction. Le restaurateur de la Vierge Timbal lui a donné la couronne des reines. Si l'interprétation que nous proposons est juste, la Vierge Timbal pouvait être nu-tête, comme la Vierge de Maxéville ; en ce cas, elle aurait été représentée, non en reine, mais en fiancée.

2. Page 277 de la 2e édition.

de Maxéville, comme l'a cru M. Denis, sont à inscrire au compte du réalisme, si l'Enfant s'amuse vraiment avec la bague de sa mère ; ou si, au rebours de ce que dit M. Denis, il n'y a pas dans ce geste de l'Enfant une intention symbolique, un sens mystique. Il suffit, je crois, d'un

Vierge de Maxéville. (Cliché Paul Denis).

coup d'œil jeté sur les photographies de la Vierge de Maxéville et de la Vierge de Cluny, pour sentir dans quelle erreur une idée préconçue a fait tomber MM. Mâle et Denis. Au XIVe siècle, l'idéalisme de l'ancienne imagerie meurt lentement, le réalisme, graduellement, le remplace. Cette vue générale est parfaitement juste[1].

1. Renan, dans son *Discours* sur l'état des Beaux-Arts au XIVe siècle (dans l'*Histoire littéraire de la France au XIVe siècle*, en collaboration avec Victor le Clerc), t. 11, p. 238, a là-dessus une page excellente.

Mais il y a des exceptions. Et, précisément, les Vierges de Maxéville et de Cluny me semblent former une de ces exceptions. Comment MM. Mâle et Denis ne l'ont-ils pas aperçu? L'un nous dit que l'Enfant de la statuette de Cluny est un joyeux petit, et, qui plus est, un joyeux petit Bourguignon, qui joue avec la bague de sa mère. Mais regardez la photographie : l'Enfant rit-il? Est-il joyeux? A-t-il l'air de s'amuser? La vérité, c'est qu'il est tout à fait grave; et il ne joue pas avec l'anneau de sa mère, il lui met gravement un anneau au doigt. De même, l'Enfant de la statue de Maxéville. M. Denis nous assure que le geste de cet enfant est « celui d'un bambin dont le regard, séduit par un objet brillant, le fixe d'abord et qui cherche bien vite à s'en emparer [1] » ; que « les petits doigts du bambin, mêlés dans ceux de sa mère, semblent très amusés par une bague passée au doigt majeur de celle-ci » ; qu' « il paraît fort occupé à la faire glisser ou tourner sur ce doigt », et que « sa physionomie éveillée exprime le vif plaisir qu'il prend à ce jeu puéril. » Je ne vois rien de tout cela : l'Enfant de Maxéville, aussi grave que l'Enfant de Cluny, tient l'Évangile dans la main gauche : de l'autre main, il met une bague au doigt de la Vierge.

Il y a, dans cette représentation singulière, une idée mystique que les gens du XIVe siècle comprenaient aisément. Si elle semble étrange aux personnes pieuses d'aujourd'hui, c'est que la mystique suit, comme toute chose en ce monde, la loi inexorable de l'évolution.

Aujourd'hui, les mystiques disent de la Vierge qu'elle est « fille du Père, mère du Verbe, épouse du Saint-Esprit »; ce sont les termes mêmes dont se sert l'Encyclique du 6 janvier 1907. Au XIVe siècle, la mystique considérait la Vierge comme l'épouse du Verbe même, c'est-à-dire de Jésus-Christ. J'en trouve la preuve, notamment [2], dans l'un des ouvrages les plus importants de la mystique du XIVe siècle, le *Speculum humanae salvationis*, dont nous connaissons, M. le pasteur Lutz et moi, plus de deux cents manuscrits épars dans les bibliothèques de l'Europe, sans parler des traductions françaises, allemandes, anglaise, hollandaises et tchèque, des éditions xylographiques et des impressions incunables : le *Speculum humanae salvationis* doit être compté parmi les livres pieux qui ont le plus alimenté la dévotion populaire depuis le XIVe siècle jusqu'à la Réformation [1].

Cet ouvrage, expose, selon la méthode figurative, l'histoire de la chute et de la rédemption. L'histoire universelle, jusqu'à la venue du Sauveur, n'aurait été qu'une préfiguration de la vie terrestre de Celui qui devait racheter le monde, et aussi de la vie de Marie, l'auxiliaire de Jésus dans l'œuvre rédemptrice. Autrement dit, chaque fait de l'histoire évangélique aurait été annoncé dans l'histoire juive ou profane, antérieure au Christ.

Ces éclaircissements étaient nécessaires pour comprendre le passage suivant, du chapitre XXXV, où l'auteur explique que la douleur de la Vierge, après la mort du Christ, avait été préfigurée par la douleur de Michol, fille du roi Saül, quand elle dut répudier son mari David, pour épouser Phalthiel :

Dolor beatae Virginis jam praetaxatus
Etiam fuit olim in Michol sponsa David figuratus,
Quam Saul pater ejus abstulit sponso suo David,
80 Et alteri viro cui nomen Phalthiel desponsavit.
Phalthiel autem vir justus et bonus eam non cognoscebat,
Quia eam legitimam uxorem David esse sciebat ;
Ipsa autem semper in luctu et moerore perseveravit,
Donec reducta est ad verum sponsum suum David.
85 Istud exponi potest de beata Virgine Maria,
Cujus sponsus erat Filius Dei, vera Sophia,
De cujus absentia ipsa in tantum dolebat,
Quod semper in luctu, semper in moerore manebat.
Tanto ardore Maria sponsum istum diligebat
90 Quod prae nimio amoris fervore languescebat.
Et hoc est quod ipsa dicit in *Canticis Canticorum*,
Insinuans suorum ardorem desideriorum :
« Filiae Jerusalem, nuntiate dilecto meo
Quia amore langueo quem scilicet ad ipsum gero. »

1. *Bull. mensuel de la Soc. d'archéol. lorr.*, 1906, p. 266.

2. Voir encore dans le *De laudibus B. Mariae* attribué, à tort, au dominicain Albert le Grand, livre VI, le chapitre sixième, qui est consacré à *Maria sponsa*, et, pour citer un ouvrage de théologie contemporaine, *La mère de Dieu*, du P. Terrien, S. J. (Paris, 1900), t. I, p. 179-188 : l'exposé du P. Terrien est diffus et ne paraît pas témoigner d'une connaissance personnelle des textes ; on en retiendra les premières lignes : « Troisième relation de Jésus avec la Vierge. Le Christ Sauveur est l'Époux, et Marie, l'Épouse. *Comme ce n'est plus chose ordinaire de les présenter l'un et l'autre à ce point de vue*, il est juste de faire appel aux témoignages. »

1. Cf. *Speculum humanae salvationis*, édition critique, traduction de Jean Miélot, recherches sur les sources et sur l'influence iconographique, 2 vol. in-fol., dont un de planches, par MM. Lutz et Perdrizet, en cours de publication à Mulhouse chez Meininger.

95 Magnus dolor est matri absentia filii,
Sed major dolor est sponsae absentia sponsi :
Mariae autem dolor videtur fuisse maximus,
Propter absentiam Christi, qui erat sibi sponsus et [filius.

Le chapitre suivant, qui est consacré à l'Assomption, revient sur la même idée :

Vierge du musée de Cluny.
(Cliché Giraudon).

« Quae est ista quae ascendit de deserto deliciis [affluens,
Innixa super dulcem filium tanquam sponsa blan- [diens ? »
Ad haec respondit Maria sponsa Filii Dei vera :
60 « Inveni, inquit, quem quaesivit et diligit anima mea ;
Tenebo eum nec unquam dimittam eum
Credendum est quod Christus matri suae personaliter [occurrebat.
Et cum magno jubilo in domum suam introducebat ;
Divinis osculis matrem dulcissimam est osculatus,
Et mellifluis amplexibus ineffabiliter amplexatus ;
55 Quod videntes angeli admirantes stupebant,
Et prae admiratione invicem quaerentes dicebant :

Vierge de Saint-Dié
(Cliché des Monuments historiques)

Tanquam sponsum, tanquam filium, tanquam patrem [meum. »

De même encore, dans les *Septem gaudia Beatae Virginis Mariae*, qui forment le chapitre XLV et dernier du *Speculum*, aux lignes 193-196 (l'auteur s'adresse à la Vierge) :

Te etiam illa Abigail prudens olim praetendebat,
Quam propter suam prudentiam rex David sibi spon-
[sam assumebat :
Ita Rex cœlestis elegit te et assumpsit te in sponsam
[et amicam,
In matrem, in sociam, in sororem et in reginam.

Enfin, dans le chapitre VII, qui est consacré à la grossesse de la Vierge, l'auteur dit que l'Ange de l'Annonciation fut envoyé par Dieu sur la terre

Ut Filio suo sponsam et matrem quaereret fidelem,

comme Abraham avait envoyé Éliézer chercher une femme pour Isaac. Le vers que nous citons ne se trouve pas sous cette forme dans tous les manuscrits : la variante n'en méritait pas moins d'être rapportée ici.

Je prouverai dans l'étude que je vais bientôt publier sur le *Speculum*, que cet ouvrage a été écrit par un dominicain, et qu'il a beaucoup servi aux prédicateurs de l'Ordre de saint Dominique. La tâche principale des religieux de cet ordre était la prédication ; eux-mêmes s'appelaient les Frères Prêcheurs. Toutes les églises du XIVe siècle ont retenti de leurs sermons. La mystique dominicaine a exercé une influence incontestable sur l'imagerie pieuse, du XIVe siècle jusqu'au XVIe. C'est aux Dominicains qu'il faut attribuer la diffusion de plusieurs thèmes iconographiques, le thème de la Vierge au manteau, le thème de la Vierge montrant son sein nu à Dieu ou du Fils montrant ses plaies au Père pour le fléchir en faveur de l'humanité pécheresse, ou encore le thème du Dieu de vengeance, lançant contre le monde trois flèches, qui sont : la Peste, la Guerre et la Cherté. Je crois qu'il faut attribuer également à la mystique dominicaine le thème de l'Enfant passant au doigt de Marie l'anneau nuptial.

***

Il est encore un point sur lequel je me demande s'il faut suivre l'avis de M. Denis : c'est sur la provenance de la statue de Maxéville.

« J'y verrais assez volontiers, écrit-il (1), un produit non encore classé d'un des nombreux ateliers établis à Paris au XIVe siècle, dont le travail du marbre était une spécialité et d'où sont sorties la plupart des vierges de marbre actuellement connues. »

La route qui menait de la basse vallée de la Meurthe jusqu'à Paris était alors bien longue. Pourquoi ne pas admettre, tout simplement, que cette statue d'une église rustique de la Lorraine a été faite en Lorraine ? Nous connaissons mal la sculpture en Lorraine au XIVe siècle : mais je me résignerai difficilement à croire qu'à l'ombre des grandes cathédrales de Toul et de Metz, n'aient point travaillé d'imagiers. La Vierge de Maxéville est peut-être la preuve qu'il y a eu au XIVe siècle comme il y en avait partout ailleurs, des statuaires en Lorraine. Peut-être même n'est-ce pas la seule œuvre que nous soyons en droit, dès à présent, de leur attribuer. La statuette de Cluny, dont nous parlions tantôt, est tellement pareille à la statue de Maxéville, non seulement par les gestes de l'Enfant et de la Vierge, mais par l'attitude générale du groupe et par le traitement de la draperie, que je serais tenté d'y voir deux productions d'un même atelier — et d'un atelier lorrain. La statuette de Cluny est attribuée, il est vrai, à la Bourgogne, et c'est une attribution que le livre de M. Mâle va faire tenir pour certaine. En réalité, il résulte de renseignements obtenus au musée de Cluny, que la statue en question provenait, d'après son ancien possesseur, Louis-Charles Timbal, de l' « Est de la France ». Je crois qu'il faut entendre par là, non la Bourgogne, mais la Lorraine, non seulement à cause de la ressemblance que la statuette du musée de Cluny offre avec la statue de Maxéville, mais encore à cause de la ressemblance qu'elles offrent l'une et l'autre avec la plus connue des Vierges lorraines du XIVe siècle, la Vierge du cloître de la cathédrale de Saint-Dié (1). Dans ces trois figures, c'est la même façon, ample et large, de traiter la draperie : on sent, à regarder ces grands et nobles plis, que les traditions de simplicité majestueuse, dont le XIIIe siècle semble avoir emprunté le secret à

1. *Art. cit.*, p. 269.

1. Notre reproduction a été exécutée d'après la photographie des Monuments historiques. Cf. Vitry et Brière, *Documents de sculpture française du moyen âge*, pl. 83. Noter, dans la statue de Maxéville et dans celle de Saint-Dié, le col rabattu de la chemisette de l'Enfant ; je n'ai pas retrouvé ce détail dans les nombreux groupes du XIVe siècle, représentant la Vierge avec l'Enfant, qu'ont publiés MM. Vitry et Brière, *op. cit.*, pl. 83-86.

l'art antique, n'étaient pas encore perdues. Je crois que ces trois sculptures, Vierge de Saint-Dié, Vierge de Maxéville et Vierge Timbal, sont de la première moitié du XIVe siècle, et qu'elles doivent être inscrites au compte de l'art lorrain.

Paul PERDRIZET.

Inventaires et Monographies d'églises.

AU dernier congrès d'archéologie, tenu à Gand, on s'est occupé de l'importante question des fiches archéologiques et des notices monographiques qu'on commence à rédiger dans les différents pays, mais dont le plus grand nombre reste encore à produire, avant que ne soit dressé dans chaque pays de civilisation avancée l'inventaire du patrimoine artistique et monumental, et qu'on ne puisse songer enfin à en faire la grande synthèse, c'est-à-dire écrire l'histoire définitive de l'art ancien national.

Les travaux collectifs accomplis dans les revues et dans les congrès, doivent avoir pour résultat d'établir entre les savants et les travailleurs le concert et l'entente indispensables à cette grande œuvre collective, et, nous le constatons avec satisfaction, c'est à quoi l'on tend actuellement ; il est permis d'espérer qu'on y arrivera.

Deux documents sont à signaler à cet égard D'abord, qu'il nous soit permis de reproduire ici notre propre rapport sur les *fiches archéologiques*.

La nécessité s'impose, dans les pays de civilisation avancée, d'un vaste travail, qui n'est encore qu'ébauché, à savoir une enquête générale sur les richesses monumentales et artistiques publiques et privées. Des recueils doivent être formés par les Gouvernements pour constituer les archives monumentales de leur pays.

En France la *Commission des monuments historiques*, créée en 1837 sur l'initiative de Vitet et de Mérimée, et réorganisée en 1889, a amassé une collection de photographies des monuments anciens contenant environ 25,000 pièces ; mais elle est bien loin d'avoir achevé la vaste entreprise commencée en 1877, pour constituer l'*Inventaire général des richesses de la France* (1).

1. La France n'a guère encore classé, en moyenne, qu'une vingtaine de monuments par département, sur une vingtaine de milles ; le *Répertoire archéologique* n'a donné encore que huit départements (V. Rapport de Mr Couyba à la chambre des députés, budget général de 1907).

En Allemagne, dès 1819, Von Stein préconisait l'idée de réunir, pour les mettre à la portée des chercheurs, les documents originaux de l'histoire de l'empire. Le Gouvernement a cherché dans la photogrammétrie le moyen de faire des relevés exacts des édifices et Mr Meydenbauer a créé à Berlin, dans ce but, un institut spécial qui a dressé les reproductions de plusieurs centaines de monuments. Le Gouvernement a d'autre part entrepris la rédaction d'inventaires archéologiques, rédigés d'une manière vraiment scientifique. D'un autre côté, MM. Dehio et Von Bezold, P. Clemen, J. Kohte et E. Polaczek ont publié des inventaires contenant la notice abrégée des principaux édifices anciens du pays (1).

En Belgique la Commission royale des monuments a fait appel à ses comités provinciaux pour élaborer un inventaire archéologique des édifices publics (2).

***

Le travail dont il s'agit est d'une importance considérable. C'est une opération préalable et indispensable à une étude définitive sur l'histoire de l'art ancien dans les différents pays, comme à la connaissance intégrale de l'archéologie européenne, dans toutes les branches de cette vaste science.

Ce travail est urgent, à cause des pertes continues et irréparables que subit l'archéologie, par suite de la disparition incessante des objets sur lesquels portent les études. Il y a là une diminution progressive des éléments d'investigation. Le *tempus edax* fatal annihile chaque année par centaines, pour ne pas dire par milliers, les documents concrets sur lesquels sont basées les études d'archéologie artistique, lesquels pourraient être remplacés dans une certaine mesure par des descriptions précises.

Cette urgence accroît l'énorme difficulté de la tâche. Elle exige une procédure universelle et rapide, en même temps qu'une exactitude toute scientifique et une entière compétence de la part de ceux qui se partageront l'immense besogne.

Nous croyons que l'entreprise est condamnée à un échec certain, ou du moins à des retards indéfinis, ce qui revient au même, si elle doit être réalisée par des méthodes centralisatrices.

***

L'État, malgré ses ressources puissantes, tenterait en vain de mettre en activité un personnel assez nombreux et assez compétent, pour opérer d'office un inventaire

1. Dehio et Von Bezold, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, Berlin, 1906. — P. Clemen, *Die Kunstdekmäler der Rheinprovinz*, 8 vol. C. Schwann, Dusseldorf, 1906. — J. Kohte, *Der Stand der Inventarisation der Kunstdenkmäler im Deutschen Reiche (Denkmalspflege*, 1, 3), 1899. — E. Polaczk, *Die Denkmaeler-Inventarisation in Deutschland* (Deutsch Gbll. 1. I, II, III), 1899-1902.

2. V. *Compte rendu du Congrès de l'art public en 1905*, rapport de Mr L. Cloquet, rapporteur de la 5e section.

général et une description convenable des objets en cause. On ne se figure pas que, dans l'espace d'un petit nombre d'années, des gens compétents, agissant en vertu d'un mandat spécial, puissent se transporter dans toutes les localités du pays, y atteindre tant d'objets d'art anciens dispersés dans les lieux publics et chez les particuliers, les dessiner, les photographier et surtout les décrire tous avec la pertinence requise, alors que ces objets relèvent d'une multitude de spécialités diverses. Il faudrait en quelque sorte qu'une académie de savants aux connaissances encyclopédiques parcoure tout le territoire, et y opère avec une activité surhumaine et avec des moyens d'investigation hors de sa portée.

Ce travail réclame au contraire et essentiellement la division du travail. C'est ce qu'a compris la Commission royale des monuments de Belgique, qui a mis à l'œuvre ses correspondants des différentes provinces. Cet excellent organisme, qui dispose de l'élite de nos archéologues, parviendra, non sans peine, à dresser l'inventaire sommaire de nos principales richesses publiques en l'espèce ; il n'arrivera jamais à établir celui de toutes les œuvres d'art ancien notables, et laissera forcément à l'écart celles surtout, qui n'ont pas été publiées dans les ouvrages d'érudition.

Le problème qui nous occupe a reçu au contraire un commencement de solution partielle, dans le sens le plus désirable, c.-a.-d. celui d'une investigation très précise et très fouillée. Le meilleur mode de travail a été inauguré, selon nous, par l'institution des *Fiches archéologiques* de la société d'histoire et d'archéologie de Gand. A la suite du Congrès de 1896, et sur la proposition de MM. P. Bergmans et A. Heins, celle-ci a créé l'instrument efficace, qui permettra de mener à bonne fin l'entreprise, si sa méthode se généralise.

Remarquons en effet, qu'aucun archéologue assez compétent n'est disponible (sauf de rares exceptions), pour procéder sur commande, consécutivement ou à un moment donné, à l'étude de tous les objets que doit embrasser une section déterminée, quelque restreinte qu'elle soit, d'un inventaire. Si même il entreprenait de le faire, il serait nécessairemeut arrêté par l'insuffisance de la documentation, nul homme n'étant capable de faire à point nommé une série de découvertes sur des problèmes déterminés. D'ailleurs on ne pourrait pas, même au prix de dépenses fabuleuses, atteler d'office à pareille besogne, sur un programme donné, les capacités requises.

***

Au contraire il se trouve partout, grâce au mouvement d'études propagé par les sociétés d'archéologie, des hommes de science, qui orientent librement leurs recherches dans différentes parties du domaine archéologique, des spécialistes indépendants, les plus compétents dans telle ou telle matière, qui sont les auxiliaires tout désignés pour ces inventaires, et qu'on tenterait vainement d'enchaîner à un travail d'ensemble et à une entreprise officielle. A ces spécialistes, on ne pourrait imposer la discipline voulue, pour la rédaction consécutive d'une série des monographies sommaires que réclame tout objet compris dans l'inventaire général. Mais chacun, dans sa sphère, est disposé à faire au jour le jour et librement des études occasionnelles, qui peuvent constituer des matériaux précieux, quoique nullement coordonnés, de l'inventaire final. Laissons-les se produire, stimulons le travail individuel, nous coordonnerons plus tard ses résultats et nous donnerons l'unité à l'ensemble.

Si l'un de ces travailleurs libres se trouve de manière adventice propriétaire ou dépositaire d'objets d'art ancien, s'il se trouve amené par les hasards de ses recherches à pousser à fond l'examen d'une pièce ou d'une série de pièces, si par suite d'heureuses découvertes il peut reconstituer l'histoire d'une œuvre historique, etc., il fera volontiers profiter la collectivité des travailleurs de son travail ou de sa bonne fortune. Il importe seulement que les travailleurs de ce genre soient sollicités d'une manière générale, et qu'ils acceptent une formule pour la présentation de leurs communications, de manière qu'elles puissent ultérieurement être incorporées dans un recueil général.

Qu'on veuille bien le remarquer, la description scientifique d'une œuvre d'art ancien exige des connaissances précises sur son origine, sur son milieu, sur son histoire, sur son style, etc., en même temps que sur sa technique, son interprétation iconographique, sa valeur esthétique, etc., et ces connaissances ne sont pas tous les jours en la possession de l'érudit qui est mis en présence de l'objet. Mais il vient un moment où un document, une révélation, une intuition quelconque nous est fournie, qui nous ouvre les yeux et dissipe les obscurités qui enveloppaient le sujet ; et ce jour-là, il nous est donné de rédiger la notice définitive, exacte et complète, que nous n'aurions pu fournir au moment où elle nous aurait été réclamée d'office ; un plus savant que nous, mandé pour procéder au même travail, n'aurait fait que pauvre besogne. Il faut laisser naître et se produire à leur jour, les travaux que favorisent les circonstances. Mais il faut que nous soyons incités à rechercher ces bonnes fortunes, et avertis que pareilles notices sont constamment attendues par la communauté des érudits, pour contribuer à une œuvre nationale.

Mais ainsi, objectera-t-on, ne se produiront que des travaux de hasard, des notices isolées, un ensemble décousu de documents sans coordination. — C'est vrai ; mais du moins l'on amassera des documents de valeur, d'excellents matériaux pour l'œuvre définitive. Ces travaux particuliers, à la longue, peut-être dans un temps assez court, formeront les éléments principaux de l'inventaire général.

***

Pour cela, deux conditions sont nécessaires :

La première, c'est que pareil travail soit préconisé par une large propagande, et encouragé notamment par les

Congrès d'archéologie; qu'on fasse appel à tous les travailleurs particuliers, pour que chacun contribue à l'œuvre collective ; et qu'enfin les notices ainsi rédigées soient centralisées dans les mains d'un comité actif, qui en contrôle la valeur avant de les publier.

La seconde condition, c'est qu'on arrête *ne varietur* et qu'on vulgarise une formule à suivre, pour que les notices en question rentrent dans un cadre général et puissent un jour être réunies en un *corpus* unique, moyennant une dernière mise au point. Cette formule, il ne faut pas la chercher bien loin ; le type existe des fiches en question, dans celles de la Société gantoise d'histoire et d'archéologie.

Une condition matérielle importante, c'est l'adoption d'un *format* unique. Que toutes les sociétés, toutes les institutions appelées à rédiger des descriptions sommaires de monuments et objets d'art, modèlent leur travai sur un prototype tel que celui que nous indiquons. Que par une généreuse condescendance, chaque éditeur de fiches accepte, sinon la formule, du moins le format des fiches gantoises, qui ont le mérite de la première initiative. Que chaque société archéologique sollicite de ses membres la description, sous cette forme, des antiquités locales, à mesure qu'ils auront chacun le goût de les étudier à fond, mais dans l'ordre de leurs convenances.

Tous les membres des sociétés archéologiques ne sont pas appelés à produire des travaux d'érudition approfondis ; mais la plupart peuvent, en se cantonnant dans leur compétence, produire de très utiles monographies fragmentaires, dont l'ensemble constituera bientôt une collection très riche. Il suffit pour s'en convaincre de jeter un coup d'œil sur la collection de quatre cent vingt fiches que contient déjà l'inventaire gantois.

Supposons que sa méthode se généralise, le jour ne serait pas très éloigné, où les matériaux d'un inventaire général seraient amassés en bonne partie sous forme de fiches aisées à classer. A un moment qu'on entrevoit, il deviendrait enfin possible de compléter les lacunes, au moins pour certaines séries et pour certaines branches de l'archéologie, et il se trouvera des travailleurs d'élite pour entreprendre la mise au point définitive.

Nous pensons que les comités provinciaux des monuments feraient œuvre vraiment méritoire s'ils consentaient à adopter le format, sinon les formules, créé par le *Comité des fiches archéologiques de Gand*, et à consacrer des *feuillets séparés* à chaque objet.

Le format des fiches gantoises est de 25 sur 18 centimètres. Il peut s'inscrire et s'encadrer dans celui des fiches moyennes du *Répertoire iconographique de l'Institut international de bibliographie*, lequel est de 27 ½ sur 21 ½ centimètres [1].

Le Comité de *l'Art monumental*, siégeant au palais du Cinquantenaire, a consenti, sur ma proposition, à adopter cette mesure. Son distingué secrétaire, Mr H. Rousseau, chargé de rédiger le catalogue du *Musée des moulages*, a bien voulu montrer l'exemple avec une bonne volonté dont il doit être hautement remercié, en adoptant le format gantois pour son catalogue officiel, et nous espérons qu'il pourra l'adopter également pour une édition privée et illustrée de cet intéressant recueil.

Nous insisterons en terminant sur la facilité qui résulterait pour les études particulières de chaque archéologue de ce mode de publication par feuillets indépendants que chacun pourrait insérer dans ses dossiers d'étude suivant son classement personnel.

Un second document, plus important, est la notice publiée dans le n° 5-6, de l'année 1906, du *Bulletin monumental*, par son éminent Directeur, M. Lefèvre-Pontalis, sous ce titre : *Comment doit-on rédiger la monographie d'une église ?* nous l'avons déjà signalé ; nous en reproduisons ci-après le résumé.

On peut discuter le programme présenté par M. Lefebvre-Pontalis, rien n'échappe à la critique ; tel et tel point de son formulaire peut être contesté, il en serait du reste de même de tout autre. Il reste certain, que nous avons besoin d'une formule plus ou moins parfaite, qui soit acceptée par la généralité des monographistes, et qui assure l'unité si désirable dans la rédaction de travaux de l'espèce. Or il se présente, chose qui ne se reproduira peut-être plus, qu'un maître d'une autorité hautement reconnue, que le représentant le plus qualifié de l'archéologie monumentale de France, a eu la pensée heureuse de nous tracer des instructions. Nous est avis qu'il y a lieu de les divulguer, et d'engager les travailleurs à les adopter, même s'ils les trouvent imparfaites, à les suivre aussi fidèlement qu'ils le croiront possible, afin de donner à la documentation archéologique de l'avenir dans la plus large mesure possible, la correction et l'unité désirable.

Toute monographie doit être précédée d'une étude historique sommaire, permettant de préciser les campagnes de construction et les remaniements d'une église. L'écueil à éviter, c'est l'usage des documents de seconde main... ; comme les dates certaines sont la base la plus solide de l'archéologie, on ne saurait trop les étayer de preuves puisées dans les chartes et les chroniques. — ...Pour les églises rurales, il est intéressant d'indiquer l'abbaye, le chapitre ou le seigneur qui exerçait le droit de présentation, et de rechercher dans les cartulaires la

1. V. *La Documentation de l'iconographie* dans le *Bulletin de l'Institut international de bibliographie*, 1906, p. 129, Bruxelles, rue du Musée.

plus ancienne mention d'une église dans telle ou telle paroisse, quand la cure a appartenu à un monastère.

Les dédicaces sont souvent trompeuses. Il faut que les textes se concilient avec les caractères archéologiques.

Les deux principes essentiels qu'il faut appliquer dans la monographie d'une église sont l'analyse et la comparaison. L'analyse permet de disséquer l'édifice, d'en faire comprendre la structure et les remaniements, d'attirer l'attention sur les collages, sur les voûtes, sur les piles, sur les profils et sur l'ornementation. Le but que tout archéologue consciencieux doit se proposer est de rédiger une description si complète et si précise, qu'on puisse restituer le monument avec sa notice, s'il venait à s'écrouler.

La comparaison est bien facilitée aujourd'hui par les collections de photographies... et pour les travaux des archéologues, surtout pour les églises romanes ; mais le défaut d'étude générale sur les écoles gothiques se fait bien sentir. La ressemblance entre des églises dérivées d'un type commun ou voisines est souvent instructive. Elle permet de dater certains édifices en les rapprochant de telles autres, dont l'époque de construction est connue. Il est délicat de rattacher une église à telle ou telle école, quand ses caractères ne sont pas bien tranchés, surtout dans certaines régions où les influences sont venues se pénétrer...

Il est impossible de faire reposer tout le système de classification sur tel ou tel genre de voûtes, car les nefs recouvertes de charpente en seraient exclues... Il faut tenir compte, dans une large mesure, du plan des piles, du type de tribunes et de clochers, de l'ornementation, mais c'est une erreur de vouloir à tout prix rattacher une église romane à une école.

. . . . . .

Il ne faut jamais fixer une date à telle ou telle partie d'une église sans la justifier. Toute assertion de ce genre doit être la conséquence de l'étude des profils, qui est généralement négligée et qui est la base la plus solide de l'archéologie du moyen âge. L'ornementation des chapiteaux induit souvent en erreur. Le profil d'un tailloir et d'une base peut corriger ou confirmer la date qui se présente à l'esprit. Il faut s'exercer à reconnaître les divers types de moulures en usage à telle ou telle époque, aussi bien sur les doubleaux, les ogives, les grandes arcades, que sur les bandeaux et les archivoltes. En outre il est indispensable de les désigner par leur véritable nom...

Il n'y a guère d'églises homogènes, et celles qui semblent bâties d'un seul jet portent, en réalité, l'empreinte de plusieurs campagnes de construction, souvent accusées par une légère déviation d'axe... La reprise en sous-œuvre, le remaniement des voûtes et des parties hautes, les chapelles ajoutées après coup, les agrandissements de fenêtres, peuvent se constater non seulement par la diversité des styles, mais aussi par le décrochement des assises, à l'angle de deux murs ou en plein parement. En outre le grain de pierres peut correspondre à des carrières différentes, ce qui est toujours l'indice d'un arrêt dans les travaux ou d'une reprise postérieure au gros œuvre de l'église. La géologie doit être l'auxiliaire de l'archéologie, car elle peut fournir d'utiles indications sur le transport de pierre de carrières éloignées.

***

Comme la disposition extérieure d'un édifice religieux dépend du genre de voûtes dont la nef est couverte, il faut étudier l'intérieur en premier lieu. Il faut commencer par l'étude soit de la nef, soit du chœur selon les cas, de manière à concilier la chronolo ie avec l'ordre méthodique.

L'ordre chronologique, dans une description, ne s'impose pas absolument ; il est facile de résumer la marche de la construction à la fin du chapitre réservé à l'histoire de l'église, et l'on peut discuter sa date dans un article distinct.

Une monographie doit rendre les mêmes services qu'un guide bien rédigé : elle doit être l'explication vivante d'un monument, dans l'ordre naturel de sa visite. On doit tout sacrifier à la clarté !...

***

Le plan d'une église peut toujours donner lieu à des remarques intéressantes sur l'orientation, sur les causes de la déviation de l'axe, de certaines irrégularités, sur la différence de largeur entre les travées, la saillie du transept, et sur des rapprochements avec d'autres plans du même genre. Il est bon de donner en note les principales dimensions et les hauteurs sous voûte. La description de la nef, précédée de celle du narthex et de sa tribune, doit débuter par l'étude des voûtes, en distinguant soigneusement le berceau en plein cintre du berceau brisé, s'il s'agit d'une église romane, et en décrivant le profil des ogives, des doubleaux et des formerets dans une église gothique, sans oublier les clefs de voûte dont l'ornementation fournit souvent une base à la chronologie.

Il est inutile de décrire chaque travée séparément, si la nef est du même style, mais le système s'impose en cas de reprise en sous-œuvre...

Pour décrire les piles cantonnées de colonnettes, il faut mentionner le nombre total de fûts engagés, distinguer soigneusement les piles rectangulaires des piles cruciformes, les piliers flanqués de colonnes, avec ou sans angles rentrants ; faire bien comprendre le plan des supports, et la manière dont les arcades sont soutenues ; ne pas confondre les piles ondulées avec les piles prismatiques.

L'étage des tribunes et du triforium mérite ensuite une étude attentive. C'est ici que les comparaisons s'imposent, car ces galeries souvent remaniées, se réduisent à un certain nombre de types. Les différents moyens employés pour les soutenir et même les dalles qui surmon-

tent le triforium des églises gothiques doivent être signalés, tout aussi bien que la forme des arcs d'encadrement.

Il est difficile de bien décrire les remplages des fenêtres et des roses. Les baies du XVe et du XVIe siècle, avec leurs soufflets et leurs mouchettes, et celles de la Renaissance, avec leurs rosaces en ellipse ou en forme de cœur, doivent être décrites avec méthode. Quant aux roses, il faut indiquer tout d'abord comment elles sont encadrées, puis le nombre des rayons et enfin la forme de subdivisions intermédiaires qui se répètent.

Si l'église est homogène, il y a avantage de consacrer un chapitre spécial à son ornementation, mais il vaut mieux, dans la plupart des cas, rattacher les chapiteaux au paragraphe réservé à telle ou telle partie de l'église, parce que leur décoration peut fournir les preuves d'un remaniement.

Les bas-côtés sont plus faciles à décrire que la nef. Il faut commencer par celui du Nord, si l'édifice est homogène, sinon, par le plus ancien. Les chapelles latérales, souvent rajoutées après coup, doivent être étudiées à la suite de chaque bas-côté, en commençant par celle qui est la plus voisine de la façade. Le système de numérotage de toutes les chapelles d'une grande église n'est pas recommandable, parce qu'il oblige le lecteur à se reporter constamment au plan pour éviter des confusions.

Le carré du transept ou croisée, sa voûte et ses piles d'angle doivent être étudiés avant les croisillons ou leurs absidioles. La description du chevet et de ses parties hautes passera de même avant celle de déambulatoire, dont les voûtes méritent toujours une attention spéciale. ...Il faut débuter par la première chapelle rayonnante au Nord ; ne pas oublier de noter la forme de l'arc qui les encadre. S'il y a une crypte, la décrire en même temps.

***

Passons à l'extérieur. Un porche se décrit en même temps que la façade dont il abrite la porte ; on doit y rattacher la tribune ou le clocher qui la surmonte. Il ne faut pas employer les mots de *porche* et de *narthex* comme synonymes.

Le portail central d'une façade doit être étudié avant les portes latérales. On décrit successivement les trumeaux, les soubassements, les statues, le tympan, les voussures. On doit ensuite procéder par étages jusqu'au point où les clochers se détachent du pignon. Si les tours sont dissemblables, la plus ancienne doit passer la première.

. . . . . .

L'élévation latérale doit être étudiée sur chaque face ; on y joindra la description des arcs boutants et des culées dans les églises gothiques ; celle des fenêtres, à l'exception des remplages déjà décrits à l'intérieur. La corniche et les modillons viennent à la suite. Pour les croisillons, éviter les répétitions si leur style est identique. L'abside se décrit de bas en haut, c'est-à-dire, en commençant par les chapelles rayonnantes, dans les églises qui possèdent un déambulatoire, et en terminant par les fenêtres hautes et la corniche du chœur.

. . . . . .

La description du clocher central ou des tours latérales de l'abside sera faite par étages et non pas sur chaque face. Ne pas négliger l'intérieur des tours. Noter par quel procédé on a pu passer du plan carré au plan octogone.

L'étude des vitraux et du mobilier, le texte des inscriptions gravées sur les tombes et sur les clochers prendront place dans des chapitres spéciaux, de même que la description des dépendances de l'église.

Quant au style des monographies, la grande difficultés est d'éviter la monotonie et la sécheresse, en même temps que la phraséologie admirative. Ne pas mettre toutes les phrases à la ligne, mais ne pas oublier les alinéas Faire grande attention à la propriété et à la précision des termes.

Comment illustrer la monographie ? Tout d'abord avec un bon plan, qu'il faut relever soi-même, en indiquant les différentes époques de constructions par du poché, du quadrillé, des hachures verticales, horizontales, diagonales. On peut laisser en blanc les parties modernes. Ne pas abuser des renvois par lettres ou par chiffre ; tout plan doit être accompagné d'une légende.

La photographie est impuissante à donner une idée juste de la coupe d'une nef ou de l'élévation d'une travée. Il est donc utile d'avoir recours au dessin pour les planches de ce genre, en évitant les ombres théoriques et les grignotés sur les assises. Il faut tracer l'appareil, mais avec une certaine légèreté de main. Toutes les autres illustrations peuvent être obtenues par la photographie et la similigravure.

AVIS AUX LECTEURS. — L'abondance des matières nous oblige à remettre à la livraison suivante un article déjà mis en pages de M. P. Mayeur sur *Le portail Nord de la cathédrale de Cahors.*

D'autre part notre correspondant de Bruges nous jette un cri d'alarme au sujet de la tour de l'« *Oud Hof van S. Jooris* » en cette ville, sérieusement menacée d'une prochaine démolition. Notre ami se hate d'en faire les dessins et photographies et donnera à ce sujet une note intéressante dans notre prochain numéro.

Correspondance.

France.

Laon, le 24 septembre 1907.

Monsieur le Directeur,

Je lis dans le numéro de juillet dernier (p. 235) :

« Quand les deux astres (le soleil et la lune) sont figurés « (dans les crucifixions) leurs places sont immuables : le « soleil à la droite du Christ, la lune à sa gauche, tous « deux au-dessus des bras horizontaux de la Croix ; nous « ne connaissons à cette règle qu'une dérogation, sur un « ivoire carolingien du musée de Cluny, etc. ».

Voulez-vous me permettre de vous en signaler une autre ? Il existe une médaille de Notre-Dame de Liesse, datant de la Renaissance, qui porte au revers l'image du Christ en croix et qu'on appelle *Crucifix à la Vierge*. La tête et les bras du Christ occupent le centre de la médaille qui a la forme d'une croix de Malte à 4 branches et à 8 pointes. Tandis que dans le bras inférieur de la croix tombent les pieds du Christ entre une échelle et une lance, les bras horizontaux renferment l'un les tenailles et le marteau l'autre les verges et le fouet. La branche supérieure de la croix de Malte porte au-dessus de l'inscription le soleil et la lune sous forme de « têtes hu- « maines, taillées en forme de croissant et d'étoile et « qui sont, toute révérence gardée, comme dit l'auteur de « l'article, le véritable prototype de nos modernes carica- « tures astronomiques. » Mais ici, *la lune est à droite et le soleil à gauche* du Crucifié.

Il y aurait donc dans la médaille dont je parle une double exception à la règle *générale :* 1° Les deux astres ne figurent pas au-dessus des bras de la croix ; 2° la lune ni le soleil ne seraient à leur place.

En vous autorisant à publier ces lignes, si vous le jugez à propos, je vous prie d'agréer, Monsieur le directeur, l'assurance de ma considération distinguée.

H. J. Ply.

Travaux des Sociétés savantes.

Académie des Inscriptions et Belles Lettres. — *Séance du 23 août 1907* — M. Choisy, architecte, présente, au nom de l'auteur, M. Goodyear, conservateur du Musée de Brooklyn, une série de photographies d'édifices français du moyen âge, prises dans le but de constater les courbures des lignes ascendantes. Des fils à plomb, accompagnés d'échelles graduées, ont permis de constater non seulement l'allure de ces lignes, mais aussi leur inclinaison. C'est là un ensemble de remarques précieuses pour l'histoire technique des dispositions primitives et des séculaires déformations de nos édifices gothiques (1).

M. Cagnat continue la lecture de son mémoire sur les fouilles du camp de Lambèse, poursuivies sous la direction de M. A. Ballu.

Séance du 30 août. — M. Jean Capart, conservateur aux Musées royaux de Bruxelles, lit une étude sur les objets en schiste découverts dans les nécropoles de l'Égypte primitive et qu'on a voulu considérer comme des palettes à broyer le fard vert employé à la peinture des yeux.

Il en présente une autre explication et cherche à montrer que les palettes auraient été des objets magiques qui se rattacheraient aux amulettes en forme de vases ou de gros scarabées de l'Égypte classique. Un curieux parallèle ethnographique, les *churinga* des Australiens, permet de retrouver en usage encore à notre époque des objets qui présentent avec les palettes égyptiennes des analogies au moins curieuses.

Séance du 6 septembre. — M. Reinach établit que « la légende de Tarpéia est un mythe né d'un rite. Le rite est celui de l'accumulation des dépouilles ; le mythe a pour objet d'expliquer pourquoi ces dépouilles forment un monceau et pèsent sur le corps de la vierge tarpéienne qu'elles ont écrasée. »

Séance du 13 septembre. — M. Héron de Villefosse communique un rapport du P. Delattre sur les fouilles de la « Basilica majorum » dans le terrain de Meïdfa, à Carthage.

Cette basilique, dont le plan comportait neuf nefs comme celle de Damous-el-Karita, était, dans toute son étendue, occupée par des sépultures. Au milieu de la grande nef se trouvait la « Confession », petite chapelle assez basse, de forme carrée, avec absidiole, et qui renfermait les corps des saints vénérés dans la basilique, notamment ceux de sainte Perpétue et de sainte Félicité.

Tout a été ruiné et dévasté à une époque fort ancienne. Cependant, le soin avec lequel le P. Delattre a conduit ces fouilles permet de reconstituer assez facilement la décoration intérieure : mosaïques, chancel, pilastres sculptés, ornements en stuc, etc.

La « Confession » était surmontée d'une voûte d'arêtes ; les parois étaient revêtues d'un enduit blanc. La grande nef de la basilique était couverte en terrasse, et les eaux de pluie, tombant sur cette terrasse, alimentaient une vaste citerne, déjà en partie déblayée. Des milliers de fragments d'inscriptions ont été recueillis, ainsi qu'un bon nombre d'épitaphes entières ou faciles à compléter.

L'architecte Blondel a dressé un plan de la « Confession », et M. Henry Bourbon en a exécuté des photographies.

***

La bibliothèque Sainte-Geneviève conserve un manuscrit de la *Cité de Dieu* de saint Augustin, qui a été illustré après 1473 par un artiste de Tours, de l'école de Jean Fouquet. Il ne porte d'autre marque de possession que ces mots : « Va hativité m'a brûlé. »

Le comte Alexandre de Laborde a trouvé le nom dont cette devise singulière est l'anagramme. C'est celui de Mathieu Beauvarlet qui, de 1450 à 1480, fut notaire et secrétaire du roi, conseiller et receveur général des Finances. Il mourut riche et puissant avant 1500 et était en relations avec nombre de bibliophiles éminents de son époque.

Séance du 20 septembre. — M. le duc de Loubat a reçu une lettre dans laquelle M. Gabriel Leroux lui annonce la découverte, à Délos, d'un vaste édifice à colonnes, rectangulaire, long de 57 mètres sur 35 de large, dont le style diffère de celui des constructions helléniques connues jusqu'à présent.

On se demande si ce n'est pas le prototype hellénistique de la basilique romaine, dû à des influences alexandrines.

M. René Cagnat donne lecture de son mémoire sur les fouilles de Lambèse.

Séance du 27 septembre. — M. Senart donne lecture d'un mémoire de M. Chavannes qui fait actuellement un voyage d'études en Chine et a adressé à l'Académie une relation de ses recherches et des découvertes archéologiques qu'elles lui ont values.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1904, p. 314.

Séance du 4 octobre. — M. Henri Omont fait une communication sur les portraits des rois de France peints dans le recueil historique de Jean du Tillet. Il démontre que les portraits qui ornent le manuscrit original, dédié à Charles IX et conservé aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale, ne sont pas des figures de fantaisie, mais la reproduction fidèle de monuments iconographiques anciens : statues funéraires ou sceaux des rois de France.

Séance du 11 octobre. — M. Maspero rend compte des travaux exécutés sous ses ordres pendant l'année courante, notamment à Philæ et dans d'autres temples de la Nubie.

M. Babelon continue la lecture de son mémoire sur « La Théorie féodale de la monnaie ».

Séance du 18 octobre. — *Concours.* — L'Académie choisit comme sujet de concours pour le prix ordinaire à décerner en 1910, l'étude de la miniature carolingienne et la rédaction d'un catalogue des monuments qui en sont restés.

M. G. Leroux soumet à l'Académie une série d'observations sur les fouilles de Délos. La superficie de la salle hypostyle, dont le déblaiement se poursuit encore, dépasse 1840 mètres carrés. A l'intérieur, c'était une sorte d'agora couverte dont une forêt de colonnes supportait la toiture. Ce monument marque l'acheminement vers l'Italie d'un type architectural inconnu à la Grèce classique et dont il faut chercher l'origine en Orient. La construction doit en être placée vers III avant notre ère.

Séance du 24 octobre. — Le commandant Espérandieu communique les photographies de deux sculptures gallo-romaines récemment découvertes dans les fouilles d'Alésia. L'une, se rapportant à Épona, est remarquable par sa conservation et surtout par le type nouveau qu'elle fait connaître de cette déesse équestre. Sur l'autre sculpture sont représentés deux personnages assis.

M. Reinach rapporte qu'il croit avoir retrouvé sur un vase grec de la collection de M. Ronce, à Londres, l'image d'une Athena de bronze exécutée vers 470 par Hégias, le maître de Phidias.

M. Cagnat fait connaître une serie d'inscriptions trouvées par M. L. Poinssot, sur les chaînes de collines voisines de Teboursouk et de Testout en Tunisie. Ces documents sont des bornes qui indiquent la limite entre la cité de Dougga et un domaine impérial. Cette limite est marquée également par un mur en pierres sèches qui suit les crêtes des collines et qui établit là la délimitation du pays de Carthage et du royaume de Numidie.

Société nationale des Antiquaires de France. — *Séance du 24 juillet 1907.* — M. Poinssot communique une inscription trouvée à Dougga, qui permet d'attribuer la date certaine de 300 au proconsulat de Postumius Titianus.

M. Ruelle signale la découverte, rue de Cluny et rue du Sommerard, d'une arcade de pierre qui passe pour être un vestige de l'ancien couvent des Mathurins.

Séance du 31 juillet. — M. Pallu de Lessert communique l'estampage, pris par M. Joly, architecte à Guelma, d'une inscription de l'ancienne Madauros qui indique des restaurations faites au monument. On y relève le mot *suspensura*, qui paraît nouveau dans l'épigraphie africaine et désigne, d'après Vitruve, la plateforme sous laquelle passait l'air destiné à chauffer la pièce.

M. Poinssot complète une communication précédente sur la Rose des vents de Dougga.

M. le baron du Teil entretient la société de deux tableaux de la collection Chaix d'Est-Ange : le *Portrait de Michel-Ange* provenant de la collection Alquier, et une réplique de la *Vierge aux Rochers* de Léonard de Vinci.

Commission royale des monuments de Belgique. — *Assemblée générale d'octobre 1906.* — Nous avons reçu le *compte rendu* de l'assemblée générale de ce collège tenue en octobre de l'année dernière, dont nous avons *rendu compte* brièvement à cette époque. Dans le rapport du secrétaire, M. Massaux, nous relevons une exhortation aux constructeurs de nouvelles églises à observer la loi de l'orientation, qui procure la magnificence de l'éclairage du chœur lors des offices du matin, pendant la durée desquels le soleil poursuivant sa course, illumine successivement tout le vaisseau, et qui en outre, dérobe la partie noble du temple aux intempéries et expose le petit côté de l'édifice plus robuste à l'effort des vents humides. Les Constitutions apostoliques, codifiées au IIIe siècle, ordonnent, que l'église soit allongée et orientée. D'après un décret du pape S. Vigile (538-555), le prêtre à l'autel doit se trouver à l'Ouest. Depuis le VIIIe siècle, en Occident, presque toutes les cathédrales sont orientées. Le *Rational* de Guillaume Durand prescrit que le chevet du chœur soit tourné vers le *lever équinoxial du soleil.*

L'assemblée a agité sans conclure la question de savoir si les autels doivent être orientés dans la chapelle rayonnante.

La Commission a adopté une heureuse innovation en chargeant un de ses élèves architectes, doué de beaucoup de talent, de faire le relevé

de l'église de Winxele, pour faire le noyau d'un recueil des monuments du moyen âge.

***

Assemblée générale du 28 octobre 1907. — La dixième assemblée générale annuelle était présidée par M. Lagasse de Locht, ayant à ses côtés M. Renkin, ministre de la justice, et les membres du comité directeur.

Au début de la séance, M. le président signale la nomination ministérielle de M. Helleputte, qui était l'un des membres les plus actifs du comité directeur.

« Tout en nous félicitant de compter l'un de nos membres parmi les conseillers de la Couronne, ajoute le président, nous devons regretter que cette nomination nous prive des lumières d'un de nos membres les plus estimés. Mais nous espérons le revoir quelque jour parmi nous : que ce soit dans un an ou dans vingt ans, M. Helleputte retrouvera sa place dans nos rangs. Les fonctions que M. Helleputte remplissait parmi nous resteront inoccupées jusqu'à ce qu'il plaise à M. Helleputte de revenir les remplir ». *(Appl.)*

Il est ensuite donné lecture du rapport annuel qui signale la nécessité de s'attacher à la conservation et à la restauration des anciens monuments et surtout des anciennes églises, encore très nombreuses en Belgique. Pour ceux dont la démolition serait jugée nécessaire, il y aurait lieu d'inviter les administrations communales à recueillir les débris offrant quelque caractère monumental en archéologie et à les déposer dans un musée quelconque.

Le rapport, après avoir signalé la découverte de peintures murales anciennes dans diverses églises du pays, rappelle la nécessité de poursuivre l'inventaire des objets d'art. Certaines provinces ont déjà commencé ce travail. L'État devrait accorder les subsides nécessaires à l'achèvement de cet inventaire. Il termine en exprimant le vœu de voir le gouvernement élaborer une loi assurant la conservation des monuments historiques détenus par des particuliers.

Les rapporteurs des diverses provinces donnent ensuite lecture de leurs rapports.

Le rapporteur de la province d'Anvers s'élève contre le fait, que l'Administration communale d'Anvers a toujours, jusqu'à présent, semblé ignorer l'existence de la Commission royale des monuments. Jamais elle n'est consultée lorsqu'il s'agit de restaurer un monument ancien. Témoin ce qui s'est passé pour la restauration et l'agrandissement du Palais royal. La même administration voulait adosser à un des petits murs de la cathédrale le monument à ériger à Pierre Appelmans, l'architecte de la cathédrale. Une très vive opposition a été faite à ce projet par la Commission et, finalement, l'autorisation a été refusée par les pouvoirs compétents.

M. le chanoine Van Caster traite la question suivante : L'orientation liturgique des édifices du culte est-elle rationnelle ?

D'après l'orateur, dès les premiers siècles de l'Église, il a été d'usage d'orienter les temples catholiques vers l'Orient ou vers l'Occident. Parmi celles-ci, à citer l'église Saint-Pierre à Rome. On attribue cette orientation de certaines églises au désir de répondre à un reproche des païens qui prétendaient qu'en se tournant vers le soleil, les chrétiens adoraient le soleil. Certaines coutumes anciennes, dont on retrouve encore des traces dans la cérémonie de la consécration d'une église, établissent que l'orientation des églises est traditionnelle et doit être toujours fidèlement observée.

M. le président déclare qu'en dehors de la question liturgique, il est très rationnel qu'en Belgique, où le climat est souvent mauvais, les églises soient tournées vers l'Orient, de façon à ce que les murs les plus résistants, soient exposés aux intempéries. Il faut donc insister auprès des autorités pour qu'il soit tenu compte de ces observations lorsqu'il s'agira d'autoriser la construction d'une église.

M. Blomme présente ensuite un rapport sur la question : Quelles sont les règles à conseiller pour que les flèches ne faisant pas corps avec les tours se raccordent à celles-ci de la manière à la fois la plus solide, la plus simple et la plus élégante ? Quelles sont les précautions à prendre pour l'écoulement des eaux pluviales au bas de ces flèches de tours ?

L'assemblée discute ensuite la question des inventaires des objets d'art appartenant aux établissements publics. Cette question a déjà été traitée dans les rapports des comités provinciaux : ce qu'il faut pour la résoudre, c'est l'intervention de l'État. Il est à espérer qu'elle ne tardera pas à se produire.

On a le tort de comparer ces inventaires à ceux qui ont été faits dans un pays voisin : il n'y a aucune comparaison. On veut faire tout simplement un travail de conservation archéologique, qui sera fait par des gens plus compétents que des receveurs d'enregistrement ou des huissiers.

M. le président fait appel au clergé et aux membres de la commission royale des monuments pour que ces inventaires soient promptement dressés.

Congrès archéologique de Gand. — Nous empruntons aux *Archives Belges* le compte-

rendu suivant du XXe Congrès d'*Histoire* et d'*Archéologie*, dont nous avons parlé brièvement dans notre numéro de juillet.

Inutile d'insister sur le vaste succès du dernier Congrès de Gand. Par le nombre et la qualité de ses membres, par l'organisation scientifique des travaux, par la splendeur et l'éclat des fêtes artistiques et des excursions, ce Congrès a dépassé de loin tous ses aînés. Du 2 au 7 août, plus de huit cents congressistes (sur les douze cents adhérents) se sont pressés dans les monuments et les halls de la capitale de la Flandre, visitant ses châteaux, ses églises, ses musées, ses ruines.

On fut unanime à louer le système adopté par la commission organisatrice de distribuer les rapports scientifiques avant la réunion du Congrès ; on fit l'éloge du zèle du dévoué secrétaire général, M. Paul Bergmans, qui avait réglé toutes choses à la perfection, non moins que de l'activité inlassable des deux présidents, MM. Pirenne et van den Gheyn, qui n'eut d'égale que le dévouement du Comité des Fêtes dirigé par M. M de Smet de Naeyer.

Peu d'historiens assistèrent aux séances ; c'était l'époque des jurys d'examen.

Signalons quelques conférences : celle de M. Buls sur *L'évolution du pignon Bruxellois*, de M. G. Hulin sur *Un triptyque attribué à Gérard van der Meire*, et des deux présidents sur Ardenbourg et son église. Les congressistes avaient libre accès à l'Exposition rétrospective de l'habitation privée en Belgique.

Nous empruntons ce qui suit aux trois rapports de MM. V. Willem, DD. Brouwers et F. Donnet.

A la section de préhistoire, M. le baron van Ertborn a présenté une classification nouvelle des terrains tertiaires supérieurs de la Belgique qui tendrait à prouver que les dépôts les plus anciens de nos vallées d'érosion ne seraient pas antérieurs à la période du monument et que dès lors les couches à éolithes seraient sensiblement plus jeunes.

M. Louis Stroobant a fait connaître le résultat de ses fouilles dans une trentaine de nécropoles de la Campine ; à ne considérer que les objets exhumés, on devrait faire remonter ces tombelles au premier âge du fer ; mais, d'après l'auteur, les groupements toponymiques à dénominations franc-saliennes de ces nécropoles et le caractère germanique de leurs légendes prouvent qu'elles datent seulement du IIIe au Ve siècle après notre être.

M. Rahir expose les règles d'après lesquelles on opère les reconstructions archéologiques à la section « Belgique ancienne » des Musées du Cinquantenaire.

M. Rutot a traité fort longuement de la question des éolithes ; après avoir résumé les aspects les plus récents de la controverse, il est parvenu à convaincre l'assemblée de l'authenticité de ses cailloux et de leurs usages. Son contradicteur, le R. P. Schmitz, ayant exposé ses doutes sur l'antiquité de cette industrie rudimentaire, le savant conservateur a développé les différentes raisons géologiques sur lesquelles il a basé son interprétation.

M. Huybrigts a entretenu la section des nombreuses trouvailles de toute nature que lui ont fournies trente années de fouilles dans le sol de la Hesbaye, et le Bon de Pélichy des poteries à destination problématique trouvées dans la Flandre Maritime.

M. Sarauw de Copenhague a exposé les notions actuellement connues sur les procédés employés pour obtenir le feu aux temps préhistoriques et protohistoriques.

Enfin, le prof. Montelius de Stockholm a résumé ses idées sur l'antiquité de la date où le monde ancien a commencé à connaître le travail du fer ; ce métal ne serait parvenu chez nous qu'au Ve siècle, avant les Germains.

Dès la première séance de la Section d'histoire, MM. Dony, Verriest et Pirenne discutent la question des petites archives et émettent le vœu que l'administration des Archives de l'État collabore avec la Fédération historique et archéologique de Belgique à l'inventaire des petites archives. M. Cuvelier propose la constitution de Commissions provinciales. Ces divers vœux ont été votés à la suite de la troisième séance, après d'intéressantes communications de MM. Blok et Luschin.

M. Mathieu s'occupe des Sociétés populaires fondées en Belgique à la suite de la conquête française en 1792.

MM. Cauchie et Van der Essen exposent la grande valeur des archives Farnésiennes de Naples au point de vue de notre XVIe siècle.

M. l'abbé Grob veut que les termes d'imposition *feu* et *ménage*, *herd* et *feuerstätte* désignent uniquement l'unité d'impôt à payer par le ménage normal-type, et les met en rapport avec le mansus et le droit d'imposition mis sur le feu. M. Pirenne préfère voir dans le fouage une création politique venue de la France.

M. Herbert Fordham communique une étude sur la Cartographie des provinces anglaises et françaises des XVIe et XVIIe siècles.

M. Victor Tourneur tente d'expliquer l'étymologie du nom de Gand qu'il fait dériver du celtique latinisé Condate (confluent) ; d'où joute philologique avec M. Monseur.

M. J. Feller signale la décision de la Société de littérature wallonne de Liége de publier un *Dictionnaire général de toponymie des communes wallonnes ;* il demande que l'une des sociétés historiques de Flandre fasse la même chose pour les communes flamandes. Personne n'a répondu.

MM. Van der Linden, Wolfram, Van Bastelaer se sont occupés de l'importance des documents cartographiques et ont fait émettre le vœu de voir publier l'inventaire complet des documents cartographiques qui se trouvent à la Bibliothèque royale et aux Archives du Royaume.

Puis on entend les rapports de MM. Van der Haegen et Van der Gheyn sur le projet d'un album paléographique des principaux manuscrits datés d'écrivains belges du VIIIe et XVIe siècles ; la section adopte. De même sur la proposition de M. Pirenne, le Congrès émet le vœu de voir publier un album de fac-similés pour servir à l'étude de la diplomatique des provinces belges.

Ces deux travaux seront publiés par une commission de spécialistes.

M. Léonard Willems se montre peu satisfait, et avec raison, des conclusions de M. Dupoin sur Wicman II, comte du Hamaland et bienfaiteur de St-Pierre de Gand au Xe siècle ; réfutation des plus intéressantes.

M. Hansay, à propos de son rapport sur le servage du pays de Looz, critique l'étude de feu Vander Kindere sur les hommes libres en Flandre au début du Moyen-Age. M. Pirenne à son tour examine cette théorie et montre que les conclusions de son contradicteur pèchent surtout par le manque de précision avec lequel il a expliqué les termes usités par les chartes et les polyptyques.

Puis, discussion sur les derniers travaux de chronologie exposés par MM. Nelis et Callewaert. M. de Pauw s'occupe des anciennes bibliothèques de Flandre.

Enfin, en l'absence de M. Van Houtte, M. Luschin von Ebengreuth reprend la question épineuse de la conversion des anciennes monnaies en monnaies modernes ; l'orateur désirerait la fondation d'une revue internationale consacrée à la publication de documents pouvant servir à cette évaluation.

A la section d'Archéologie, comme toujours, à côté de questions des plus intéressantes, quelque verbiage. Malgré tout l'effort des organisateurs, il n'y règne pas encore de vraie discipline.

A propos d'un mémoire de M. Schellekens sur l'architecture cistercienne en Belgique, M. Lefèvre-Pontalis a insisté sur l'immutabilité du style de Cîteaux. M. de Waele traite des types de donjons et enceintes de châteaux du XIIe siècle en Belgique, les unes elliptiques ou polygonales, les autres carrées ou rectangulaires ; M. Lefèvre recommande les fouilles pour examiner le mode de construction des fondations.

L'étude de M. A. Heins sur les Steenen et Hoven de Flandre provoque une discussion intéressante sur la date et les origines des pignons à gradins ; ils remontent en Flandre jusqu'au début du XIIIe siècle. M. Cloquet attribue l'origine de ce mode de construction par la nécessité de l'emploi dans les constructions privées et peu coûteuses de briques ou moellons qui ne peuvent fournir un appareil irrégulier ; M. De Waele y pense voir une transformation des créneaux, MM. Balduin-Brown et Buls adoptent l'opinion de M. Cloquet.

M. le chanoine Maere expose l'influence réciproque et mutuelle de l'art brabançon et flamand; les constructeurs ne se renferment pas dans les limites de leur province, mais travaillent indifféremment à Malines ou à Gand, à Bruges ou à Bruxelles. Il s'ensuit une discussion d'où il résulte manifestement qu'il n'y a pas lieu de maintenir une distinction entre les maîtres d'œuvres et les architectes, entre l'auteur du plan et le directeur des travaux.

Vient ensuite un long échange de vues entre MM. Henri Hymans, G. Hulin et d'autres au sujet des paysages et des sites dans les tableaux de Van Eyck. M. Hymans prétend que le pavement d'une basilique romane dans l'Annonciation de l'Ermitage est le pavimento de Sienne ; Van Eyck aurait donc voyagé en Italie, ce qui expliquerait certaines tendances exotiques de ses œuvres. Ce qui permet à M. Hulin de conclure qu'il serait illusoire de vouloir reconnaître dans les tableaux eyckiens des monuments déterminés, ceux-ci constituant donc plutôt des ensembles composés dont seuls les détails auraient été exécutés d'après nature.

Puis, la discussion inévitable : est-ce Hubert, est-ce Jean qui eut la part prépondérante dans l'exécution du retable de l'Agneau ? M. l'abbé Coenen apporte quelques documents nouveaux, qui tendraient à prouver que Hubert n'eut pas le temps de collaborer longuement au polyptyque de St-Bavon.

M. Casier rompt une lance en faveur de la diffusion des musées archéologiques locaux, à condition qu'ils soient bien tenus, classés intelligemment et réunis aux collections picturales de l'endroit. Protestations nombreuses contre la centralisation, suivie d'une protestation nouvelle de M. le chanoine van den Gheyn contre la manie épidémique d'envoyer les objets précieux des collections publiques dans les expositions rétrospectives... qui se suivent, mais ne se ressemblent pas ; après une interminable discussion, l'assemblée se met d'accord pour demander qu'on ne prête plus d'objets précieux à ces étalages de tableaux et d'antiquités, que dans le seul cas où un problème artistique ou archéologique serait à résoudre.

M. Blomme s'occupe du sculpteur Jacques de la Barze, M. l'abbé Smits de l'ornementation sculpturale de l'église de Bois-le-Duc, M. Destrée de l'œuvre d'Hugo van der Goes.

La section entend une communication intéressante de M. Cloquet sur le modèle uniforme à adopter pour les fiches d'un Inventaire général des objets d'art.

M. Donnet traite de l'archéologie campanaire en Belgique, M. Gallet-Miry des airs des carillons. M. Lemaire recherche l'influence de la civilisation mosane sur les monuments de la région rhénane. M. Hoste décrit les caractéristiques du style brugeois, M. Hasse les barques anciennes trouvées dans les travaux maritimes d'Anvers.

MM. Buls et Cloquet examinent la possibilité d'une étude générale et complète sur l'architecture en Belgique; alors seulement que de nombreuses monographies, rédigées d'après un programme uniforme, auront paru, le manuel de géographie architecturale de notre pays pourra être rédigé.

On discute enfin la question peu tranchée de l'influence de la représentation des mystères médiévaux sur les compositions picturales et sculpturales et vice-versa.

L'impression globale du Congrès, c'est qu'on y a fait beaucoup de bonne besogne ; nombre d'idées y ont été échangées qui germeront et produiront des fruits. Mais on y a projeté encore trop peu de travaux collectifs, dont se chargerait ou toute une section ou toute une société fédérée. Les œuvres personnelles abondent, mais on perd quelque peu de vue le but de ces assises : l'élaboration de recherches communes auxquelles de nombreux groupes collaboreraient par une intelligente division du travail. Ceci n'est pas un reproche ; c'est le tracé d'un programme idéal.

V. Fris.

Académie d'archéologie de Belgique. — Assemblée annuelle du 6 octobre 1907.

M. Paul Saintenoy, président, a donné lecture d'un intéressant rapport sur les architectes flamands dans le Nord de l'Allemagne au XVIe siècle et spécialement de Gérome et Antoine Van Overberg, qui ont puissamment contribué à l'éclosion de l'architecture de la Renaissance dans cette contrée.

M. l'abbé Zech, professeur au collège St-Louis à Bruxelles, s'attache à démontrer que, contrairement à certain préjugé, le champ d'investigation de l'antiquité classique est loin d'être épuisé, grâce à la découverte, en Egypte, d'une quantité énorme de papyrus grecs. La papyriologie est maintenant une nouvelle branche des sciences historiques, ayant sa méthode et ses organes.

L'histoire de la Toison d'Or et un coup d'œil succinct sur l'Exposition de Bruges : tel était le double sujet traité par M. le vicomte de Ghellinck-Vaernewyck. Le but principal de Philippe le Bon, en créant, en 1429, à l'époque de la puissance des communes, son ordre célèbre, fut de s'attacher — en leur attachant le collier de l'ordre — les membres de la noblesse et de rehausser l'éclat de sa maison.

M. Donnet, le dévoué secrétaire de l'Académie, nous parle des beautés du régime français, au point de vue de la liberté de la presse. Les mesures draconiennes prises au nom de « la liberté, de la fraternité et de l'égalité », constituent une des pages les plus curieuses et les plus édifiantes de cette époque troublée.

Société d'émulation de Bruges. — Dans le 3me fascicule des *Annales*, 1907, M. le chanoine Rommel écrit :

« La question des Van Eyck continuera encore, pendant longtemps, d'occuper l'attention du public, surtout des artistes et des archéologues. Si nous sommes bien renseigné, il y a actuellement sur le métier au moins cinq ouvrages qui se rapporteront à ces illustres maîtres flamands. Ce sont MM. Hymans, Durand-Gréville, Macclagan, Konody et Weale qui travaillent, chacun de son côté, à ces monographies (1).

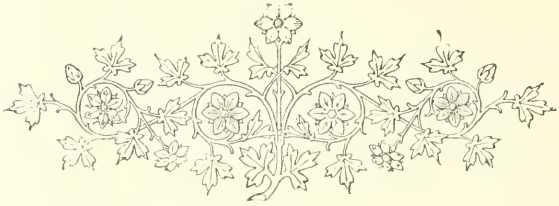
Ce travail sera le premier d'une collection entreprise par l'éditeur, qui a obtenu la collaboration de plusieurs spécialistes éminents.

Nous avons eu l'occasion de voir les bonnes feuilles de l'étude de M. Weale ; elle est superbement illustrée au moyen de photogravures, phototypies, etc., qui reproduisent toutes les œuvres authentiques et même les œuvres contestées, mais attribuées, avec une certaine probabilité, aux frères Van Eyck ou à l'un d'eux. Plus de cent photographies, de dimension moindre, mettront sous les yeux des lecteurs la reproduction de sculptures, de fragments architecturaux, de dessins, de portraits, etc., qui jetteront un jour nouveau sur l'œuvre des Van Eyck.

Mais le côté le plus intéressant de l'ouvrage de M. Weale, ce sera la chronologie de ces peintres, leur biographie patiemment restituée à l'histoire, des pages intéressantes sur leur technique, les citations de multiples extraits d'archives, l'indication des ouvrages anciens ou modernes où il est question de ces maîtres : bref, un ensemble richement documenté qui complétera et résumera les travaux de toute une longue vie consacrée par M. Weale à l'art et à l'archéologie du peuple flamand.

Inutile d'ajouter que l'histoire et la description minutieuse de chaque tableau formeront autant de chapitres spéciaux du plus haut intérêt. On aura là un ouvrage définitif, qui demeurera une source précieuse pour les recherches futures.

1. L'ouvrage de M. W. H. James Weale est sur le point de paraître à Londres. Jusqu'au moment de sa publication, on peut y souscrire pour 100 frs ; quand il aura été mis en vente, le prix sera porté à 125 frs. On peut adresser les souscriptions à notre secrétariat.



Bibliographie.

IL SANCTA SANCTORUM ED IL SUO TESORO SACRO. SCOPERTE E STUDII DELL'AUTORE NELLA CAPPELLA PALATINA LATERANENSE NEL MEDIO EVO, par H. GRISAR, J. S. — Rome. *Civiltà Cattolica*, In-8°. VIII-200 pp. et 62 fig. 1907. Prix L. 10

NOUS avons fait connaître la série d'articles du P. Grisar sur le trésor du Sancta Sanctorum. Ils ont paru en volume séparé, après avoir été revus par leur auteur. Celui-ci a pu tenir compte des travaux publiés depuis la découverte du trésor (1).

EXPLORATION CAMPANAIRE DU PÉRIGORD, par l'abbé H. BRUGIÈRE et Jos. BERTHELÉ. Périgueux, imprimerie de la Dordogne, 1907, in-8° de 657 pages, avec de nombreuses gravures. (Publication de la Société archéologique du Périgord).

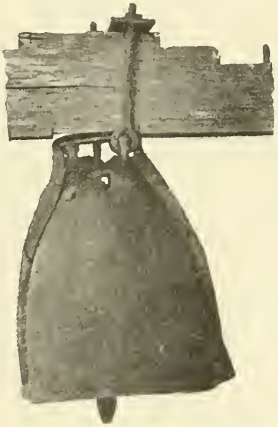
Tous ceux qui se sont occupés de l'histoire du Périgord connaissent le nom de M. le chanoine Brugière, qui, depuis de longues années, consacre sa vie à recueillir des documents sur sa province ; ceux qui s'intéressent à l'art campanaire n'ignorent pas que M. Berthelé s'est spécialisé, par des études ininterrompues depuis 20 ans, dans cette branche de l'archéologie, où il fait aujourd'hui autorité.

La réunion de ces deux noms sur la couverture de ce volume est donc bien faite pour attirer sur celui-ci l'attention des curieux de nos vieilles cloches : disons tout de suite que leur intérêt ne sera pas déçu et que nos deux érudits confrères ont édité une œuvre considérable tant au point de vue local qu'au point de vue général.

Cet ouvrage, où il n'y a pas à proprement dire collaboration, chaque auteur ayant eu sa part bien distincte, se divise en trois parties.

M. Brugière, sous le titre d'*exploration campanaire du Périgord*, donne (p. 171 à 456) les inscriptions, documents et notes concernant les cloches anciennes et modernes de presque toutes les communes des cinq arrondissements de la Dordogne ; l'historien local, le généalogiste trouveront largement à glaner dans ces matériaux en majeure partie inédits, transcrits avec ce soin méticuleux qui distingue les publications du vénérable chanoine.

La tâche de M. Jos. Berthelé a été différente : à lui a incombé le soin de faire précéder ce véritable *corpus* d'une longue étude (p. 3 à 169) où il a mis en lumière les éléments généraux apportés à l'histoire de l'art campanaire par la publication de M. Brugière. Ce travail, divisé en six chapitres : bibliographie, archéologie et statistique, épigraphie, paléographie, iconographie, histoire industrielle, est un véritable traité d'archéologie campanaire, que des tables analytiques très développées et soigneusement établies rendent d'un maniement très facile; nous signalerons tout particulièrement les chapitres *épigraphie* et *paléographie*, ce dernier surtout qui comprend un dictionnaire des abréviations rencontrées sur les cloches du Périgord : à cause de l'existence vagabonde des anciens fondeurs qui se répandaient par toute la France, on peut considérer ce dictionnaire comme renfermant les abréviations usitées dans tous les pays par les fondeurs.

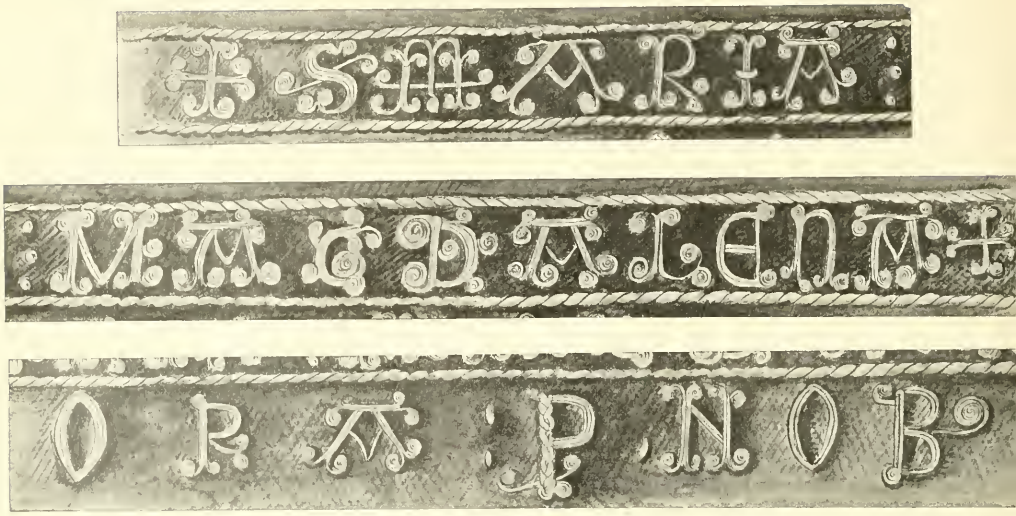


Cloche archaïque (carolingienne ? ?) en chaudronnerie de La Villedieu (Dordogne).

Une notice sur les fondeurs ayant travaillé en Périgord (pp. 457 à 573), d'après des documents recueillis un peu partout par M. Jos. Berthelé complète sa part dans l'ouvrage commun ; ajoutons que l'on retrouve dans les pages dues à la plume de l'aimable et savant archiviste, la critique judicieuse, la clarté et la méthode que nos lecteurs ont pu apprécier ici-même.

En raison de ces développements, que l'on ne pourrait trouver ailleurs, ce volume n'est pas une œuvre d'histoire locale pure ; il a une portée plus

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1907, pp. 200, 204, etc.

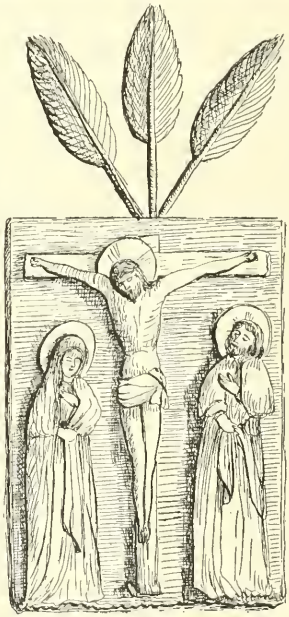


Inscription de la cloche (XIIIe siècle) de Saint-Julien-de-Castelnaud (Dordogne)

générale et ne s'adresse pas aux seuls Périgourdins, mais à tous les archéologues.

Il nous apprend que le Périgord renferme deux curiosités campanaires : la cloche de St-Julien-de-Castelnaud porte en effet une inscription établie au moyen de filets de cire roulés à la main, particularité qui caractérise les cloches du XIIIe siècle et qui se rencontre sur la cloche du musée de Bayeux datée de 1202 et sur celle de Moissac (1273). Cette province possède également la plus grande cloche en chaudronnerie actuellement connue : celle de la Villedieu, près Terrasson. On sait que ces cloches, sur l'antiquité desquelles on n'est pas d'accord, mais qui sont certainement très anciennnes, sont fort rares ; on cite celles de Cologne, Noyon, St-Pol-de-Léon, Rocamadour et Stival.

Les auteurs voudront bien en terminant nous permettre de leur adresser deux reproches : la description des ornements qui accompagnent les inscriptions est en général trop sobre, tout au moins pour les cloches antérieures au XVIIIe siècle : c'est pourtant au moyen de ces ornements et par ce moyen seul, qu'on peut identifier les cloches non signées communes au XVIe siècle. Enfin nous serions heureux de rencontrer dans les publications analogues une liste des cloches, bien rares il est vrai, sur lesquels les auteurs n'ont pas eu de renseignements : cette liste serait fort utile aux chercheurs de l'avenir.



Ornement de la cloche gothique (1579) de Chancelade (Dordogne).

Ajoutons que pareilles critiques peuvent aussi s'appliquer à l'œuvre de M. le chanoine Lecler : *les Cloches du diocèse de Limoges*.

Ce dernier ouvrage, celui que nous venons d'analyser et les nombreuses publications de M. Jos. Berthelé sur le Poitou, forment, pour ce groupe de trois provinces limitrophes, un ensemble que l'on chercherait vainement dans d'autres régions.

Roger D.

L'ÉGLISE CAROLINGIENNE DE SAINT-PHILIBERT DE GRANLIEU DEVANT LA CRITIQUE, par M. L. MAITRE. Broch. illus., 58 pp. Nantes, Dugas, 1907.

Nous avons fait connaître (1) l'opinion du R. P. De la Croix sur ce modeste monument, un des restes les plus curieux de l'architecture carolingienne, qui a été l'objet de plus de vingt publications depuis le XVIIe siècle. La conclusion du savant Jésuite est, que l'édifice aménagé en église en 819 et incorporé à un monastère en 836, fut primitivement une basilique civile rurale gallo-romaine.

A son tour, M. L Maître s'est livré à une étude fouillée du petit monument de *Deas* à la base duquel il ne peut voir un monument romain. Il croit y retrouver des matériaux de luxe, de remploi et de provenance étrangère; il reconnaît dans le plan original celui d'une basilique chrétienne. D'après lui deux absides terminaient le chevet en 815, et furent reculées vers l'Est en 836. L'église fut munie d'un déambulatoire contournant la crypte de Saint-Philibert. L'ancien chevet a été remanié après le XIe siècle. La nef principale a été épargnée en 847. Le transept est latin. L'église de Saint-Philibert constitue une exception, un type de transition entre l'art latin et l'art roman.

M. Maître prend pour point de départ de son étude non pas le carré du transept, mais la crypte du Saint, crypte datée par un témoin oculaire, par sa conformité avec les cryptes du XIe siècle, et par ses caractères architectoniques, notamment l'emploi de la brique, marque distinctive des édifices antérieurs à l'an mil. Le transept est bâti sur des matériaux qui n'ont pu être mis en œuvre qu'au IXe siècle.

M. Maître souhaite que le quatrième arc élevé à titre de restitution disparaisse de peur de perpétuer une erreur. Il estime que la restauration a été prématurée, et qu'elle doit être suspendue jusqu'à ce que la discussion soit close.

On conçoit que nous ne pouvons, à distance, intervenir entre deux archéologues éminents, que nous regretterions de voir rester en désaccord. Puisse jaillir la lumière du choc de leurs idées.

L. C.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1906, p. 413.

OCULI ET ARMOIRES EUCHARISTIQUES EN LORRAINE, par l'abbé G. WALBOCK. In-8°, 52 pp.

On a fréquemment employé dans les églises lorraines des armoires ménagées dans le mur du chœur et munies d'une petite ouverture donnant sur le dehors.

Ces armoires ont servi de tabernacle, et offrent un spécimen de mobilier liturgique du plus vif intérêt. Elles sont en usage dans les pays du Rhin et dans l'Est de la France. Quant à l'oculus externe dont elles étaient munies, il faut en chercher le motif dans la dévotion à l'Eucharistie et à la vertu quasi-sacramentelle que les fidèles attachaient à la vue du Christ. Il est à noter que ces oculi donnaient partout sur la voie publique, et pour cela, au besoin, on plaçait cette « *lucarne du Saint-Sacrement* » du côté de l'Epitre, à l'encontre de la règle. Comme l'a déjà fait remarquer notre érudit correspondant, M. L. Germain, l'usage des armoires a régné seulement au XVe siècle. Cette question un peu spéciale, mais intéressante, a été l'objet d'une longue dissertation, très fouillée de la part de M. l'abbé Walbock.

L. C.

NOTICES SUR QUELQUES ARTISTES LAVALLOIS DU XVIIe SIÈCLE. *Les constructeurs de retables*, par M. J. M. RICHARD. In-8°, 84 pp. Laval, Goupil, 1907.

Il n'y a pas d'art lavallois, mais Laval possède des monuments intéressants et a donné le jour à de nombreux artistes. L'église de Saint-Vénérand, le clocher d'Avénières, l'église et le cloître des Cordeliers, l'église des Jacobins et quantité d'édifices disparus ; d'autre part, des artistes tels que Jamet, Nepveu, Guillot, Jean Gamier, lui font un passé fort intéressant. Au XVIIe siècle surtout Laval a connu des architectes sculpteurs qui ont construit des églises et une collection de grands retables sculptés dans le beau marbre du pays, alors récemment découvert. Dans les environs se sont élevés les monastères des Ursulines de Laval, de Château-Gontier, de Sainte-Catherine, de Clermont. Les marbriers de Laval élèvent la façade classique de la cathédrale de Rennes ; ils sont appelés de toutes parts en Normandie et en Bretagne.

Telle est la matière modeste avec laquelle a

été composé un beau livre, par la plume charmante d'un érudit distingué bien connu de nos lecteurs, qui fut un de nos anciens et estimés collaborateurs.

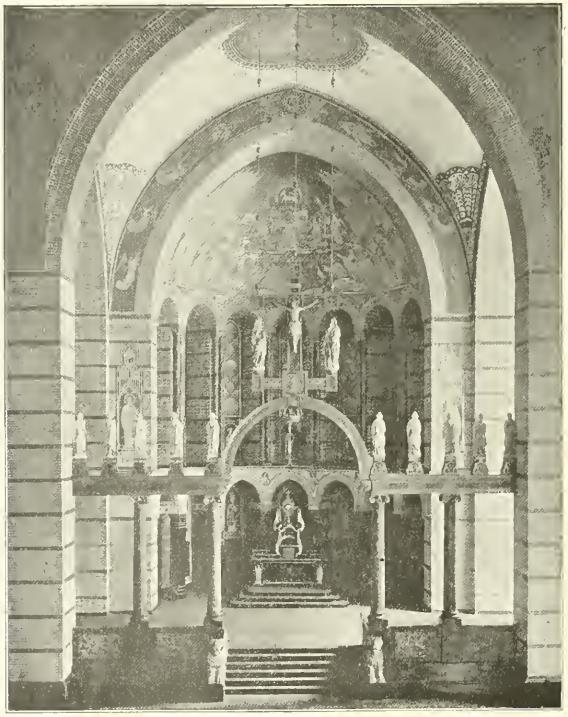
DE NIEUWE SINT-JACOB TE 'S HERTOGENBOSCH. CONSTRUCTIE beschreven door de Bouwmeesters Jos. CUYPERS en Jan STUYT, SYMBOLIEK, door Xav. SMITS. — 's Hertogenbosch, C. N. Teurlings, 1907. In-8°, de 51 p. et planches.

M. le professeur Cloquet a exprimé un jugement bien motivé sur l'intéressante église Saint-Jacques à Bois-le-Duc (1).

Cette église est aussi remarquable par son iconographie que par son architecture. Nous dirons un mot de celle-là, en prenant pour guide M. l'abbé X. Smits, iconographe de l'édifice. En effet MM. Jos. Cuypers et Jan Stuyt, se sont concertés avec un prêtre au sujet de l'iconographie de leur construction, précaution que des architectes moins cultivés qu'eux songent trop rarement à prendre.

L'orientation de l'édifice est peu rigoureuse à cause de la configuration du terrain à construire; son symbolisme est cependant accentué par la distribution des sujets figurés et par un autre moyen, qui nous paraît moins recommandable : les fenêtres circulaires ont un plus grand diamètre à mesure qu'on se rapproche du chœur (2).

Les douze piliers et pilastres qui supportent



Chœur de l'église Saint-Jacques à Bois-le-Duc.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1907, p. 327.
2. La chapelle des Fonts occupe le côté Sud à l'entrée de l'église. L'emplacement au côté Nord est plus conforme à la liturgie.

l'édifice ont reçu, par allusion à un texte de l'Apocalypse, les noms et les attributs des douze apôtres. Les piles de la coupole portent les noms des quatre évangélistes, et l'image de ceux-ci, avec les symboles de l'espace et du temps figurent sur les pendentifs.

La décoration des voûtes est très riche : les demi-coupoles des trois chœurs seront ornés de sujets bien appropriés : l'Adoration de l'Agneau par les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse, l'apparition du Sacré-Cœur et celle de l'Immaculée Conception.

La coupole centrale représente le firmament où brille l'étoile au monogramme du Christ. Celle-ci illumine une théorie de saints, choisis parmi les plus vénérables des Pays-Bas. Ils se dirigent vers l'Orient que représente le chœur. Cependant cette décoration n'est-elle pas d'une richesse excessive et ne fait-elle pas trop valoir la coupole au détriment du sanctuaire ?

Les voûtes des nefs et des croisillons sont avec raison plus sobrement décorées. De simples rinceaux, prenant naissance à la clef, s'étendent sur les pans de voûte sur lesquels planent çà et là des anges avec banderoles.

La décoration des parois fait connaître la vie et les vertus de plusieurs saints nationaux.

Quant aux vitraux, leur iconographie est fort bien comprise. Nous ne voulons mentionner que ceux du chœur et des pignons du transept.

Le chœur est éclairé par les sept fenêtres de l'abside : elles sont réservées aux vertus théologales et cardinales par lesquelles l'âme doit s'élever à Dieu. Cette conception rappelle entre autres celle de l'église de Hoogstraeten où l'on trouve les sept sacrements, moyens de rapprochement entre l'homme et Dieu.

Dans le pignon Nord du transept, qui symbolise l'obscurité et le paganisme, est représentée l'adoration de l'Enfant-Dieu par les mages, scène principale à côté de laquelle figurent des personnages du monde païen, grecs ou romains, qui se convertirent et furent honorés comme saints.

Du côté de l'épître les scènes se rapportent aux Juifs et aux premiers convertis ; parmi eux, dans le panneau du milieu, figure le grand-prêtre Siméon et l'Enfant Jésus. Voilà pour les fenêtres.

Le pavement, qui doit être foulé par les pieds, ne peut pas être réservé aux noms ou aux images de saints. On y verra les animaux du *Benedicite* dans le chœur, des lys dans la chapelle de la Vierge, et, dans celle du Saint-Sacrement, le lierre, symbolisant la durée éternelle de l'amour divin (1).

A l'extérieur, les porches seront vraiment remarquables. A l'Ouest, au dessous de la grande fenêtre où figurera un jour la scène du Jugement dernier, sont représentés les justes et les réprouvés, symbolisés par les cinq vierges sages et les cinq vierges folles. Dans les voussures, sept médaillons figurant l'homme aux différentes époques de sa vie avertiront le passant de l'instabilité de la vie humaine.

En entrant par le portail Sud, le fidèle sera porté au respect et à la prière par l'image du patriarche Jacob élevant un autel à Dieu et de l'ange chassant Héliodore du temple pour son sacrilège. A l'entrée sous la tour se tiendra Saint Michel, prêt à défendre l'église contre quiconque voudrait la violer.

Rarement la décoration fut aussi bien étudiée dans les nouvelles églises. Celle de l'église de Bois-le-duc a de plus l'avantage d'être avant tout nationale ; elle montre et raconte aux fidèles la vie et les vertus des saints qui ont évangélisé la contrée, qui ont vécu dans le même milieu, qui sont issus du même peuple.

Pour nous modernes cette iconographie est peut-être un peu recherchée. C'est la raison pour laquelle M. Smits en a aussitôt assuré la compréhension par sa petite brochure, qui contribuera à faire renaître le goût de la décoration symbolique. Celle-ci, selon S. Grégoire, doit être le livre des ignorants. A. VAN COILLIE.

1. Le lierre a-t-il bien ce sens symbolique dans l'iconographie traditionnelle ? (N. du R.)

A. ROSSI, OPERE D'ARTE A TIVOLI dans la revue L'ARTE, 1904, t. VII, fasc. I-II, 19 pp., pl. et 12 fig. ; fasc. III-IV, 12 pp., pl. et 8 fig. — LE COPERTE EBURNEE DI UN EVANGELIARIO DELLA BIBLIOTECA BARBERINI dans BESSARIONE, 1904, 2e série, t. VI, 10 pp. et 2 pl — LA COPERTA EBURNEA DI UN EVANGELIARIO DI LORSCH, ibid., 17 pp. et pl. — IL CENOBIO BASILIANO DI GROTTAFERRATA, dans la RIVISTA D'ITALIA, 1904, t. VII, 29 pp. et 14 fig.

Par suite du remarquable mouvement d'études qui existe à Rome dans le domaine de l'archéologie de l'antiquité classique et chrétienne, les recherches relatives à l'art du moyen âge y étaient autrefois négligées. Cette situation, comme on sait, s'est modifiée considérablement depuis quelques années. M. Attilio Rossi est un de ces historiens de l'art, qui veulent tirer de l'oubli les richesses artistiques que le moyen âge et la première Renaissance ont légués à Rome et aux localités voisines. La simple analyse de quelques-unes de ses études prouve que ses efforts ne sont pas stériles.

La petite ville de Tivoli conserve un beau triptyque en argent, peu remarqué. Le corps du triptyque, exécuté dans le style de la Renaissance

florentine provient d'une donatrice morte avant 1435. Il est surmonté d'un couronnement dû sans doute à une restauration faite en 1449. Quoique postérieur au triptyque, le couronnement est de style gothique. Il paraît l'œuvre d'un artiste vénitien, influencé par l'art allemand.

La même ville conserve deux panneaux peints par *Bartolomeus de Senis*, sans doute Barthélemy Bulgarini, peintre siennois qui séjournait à Rome en 1369. Un troisième panneau représente S. Bernardin de Sienne. Il est à rapprocher d'œuvres semblables conservées à Viterbe et à Sienne même, où existe un portrait du saint justement attribué à Sano di Pietro, peintre siennois du milieu du XVe siècle.

Les fresques de l'église Saint-Jean l'Évangéliste sont remarquables. Elles sont exécutées par des peintres romains de la fin du XVe siècle. L'un d'eux appartient à l'école que le Pinturicchio forma à Rome.

Les sculptures en ivoire sont parfois très diversement appréciées par les savants. M. Rossi émet à son tour un jugement sur deux anciennes couvertures d'évangéliaires. La couverture de l'évangéliaire Barberini (*Vatic. Barber.* XI, 168, N. 1862), lui semble appartenir à l'art byzantin, surtout par son iconographie. Sa sculpture barbare la rapproche du XIIIe siècle byzantin.

Par contre la belle plaque de l'évangéliaire de Lorsch (*Palat. lat.* 50), apparentée à une plaque du musée de *South Kensington*, qui n'a pas tout à fait les mêmes dimensions, paraît être une œuvre rhénane du Xe ou du XIe siècle. Elle rappelle les miniatures carolingiennes de l'école de Metz, et adopte la distribution que l'on retrouve dans les ivoires à cinq divisions, du Ve et du VIe siècle.

L'étude que M. Rossi a consacrée à l'abbaye basilienne de Grottaferrata est une intéressante notice générale sur cette abbaye. Elle esquisse d'abord à grands traits son histoire et les modifications qu'elle a subies dans le cours des âges, spécialement à l'époque moderne, grâce à ses abbés commendataires. On remarque surtout à Grottaferrata la porte de l'église abbatiale, les mosaïques et les fresques. Ces œuvres ont bien le caractère du milieu auquel elles appartiennent : un centre de culture byzantine transplanté aux portes de Rome. La porte est en bois, mais sa sculpture méplate de rinceaux et le décors de ses chambranles, sont inspirés des portes byzantines en bronze, conservées dans le sud de l'Italie. Les mosaïques, de même que les fresques, sont byzantines par leur dessin et leur iconographie : on y remarque la δεεσις, l'hétimasie du trône, etc. M. Rossi attribue toutes ces œuvres à la décadence du second âge d'or byzantin : les mosaïques à l'époque où l'abbé Didier du Mont-Cassin eut appelé à lui des artistes byzantins (1066), et fait revivre l'art de la mosaïque en Italie ; les portes à la même époque, soit à la fin du XIe siècle, ou au commencement du XIIe siècle ; les fresques à la fin du XIIIe siècle. Parmi les objets remarquables que l'abbatiale conserve, signalons des fonts baptismaux, dus aux marbriers romains du XIIe ou du XIIIe siècle. Leur iconographie : baptême d'un enfant, baptême d'un adulte, scènes de pêche, rappelle l'antiquité chrétienne plutôt que le moyen âge. Un pallium en soie blanche damassée, avec orfrois historiés tissés d'argent, appartient aussi à la fin du XIIe siècle. C'est un magnifique produit de l'art textile oriental, moins remarquable cependant que la célèbre dalmatique conservée à Saint-Pierre de Rome. R. M.

L'ÉGLISE DE SAINT-JACQUES A LIÉGE, par M. Gustave Ruhl. Broch. in-8°, 23 pp. illust. Liége, Cormaux, 1907.

Si l'église malheureusement rasée de St-Lambert fut longtemps la cathédrale liégeoise, la belle église de St-Jacques-le-Mineur fut comme le temple communal, le siège officiel où les deux bourgmestres de Liége prêtaient serment.

Fondée comme abbatiale bénédictine par Balderic II, sa première pierre fut posée le 25 avril 1016 ; la crypte fut consacrée le 6 septembre suivant en l'honneur de S. André. Le 24 août 1030, l'église fut consacrée.

L'abbé Renier de Heyendael forma, en 1418, le projet de reconstruire l'église. Les travaux de chœur furent arrêtés en 1421 au seuil des fenêtres, interrompus par les calamités politiques. En 1513, le vieux chœur roman compris encore dans le « pourpris » de la nouvelle église s'effondra, écrasant la crypte. En 1513, les travaux étaient repris par l'abbé Jean de Cromois ; l'édifice fut terminé en 1538 et consacré le 13 mars 1552. C'est à cette époque qu'on doit rapporter la belle salle capitulaire qui était adossée au croisillon Sud du transept et qui a été démolie en 1873. L'abbé Herman Rave fit construire en 1558 le remarquable portail de la Renaissance, d'après des plans attribués à Lambert Lombard. En 1602 fut élevé le jubé. L'ouragan de 1651 détruisit l'une des tours latérales du narthex, et la seconde fut démolie.

L'église fut sécularisée en 1785 et devint collégiale ; devenue ensuite paroissiale elle fut restaurée à partir du milieu du siècle dernier par les architectes Génicot, Delsaux, Halkin et Van Assche (côté S. du narthex). Tel est le résumé

de l'historique de cette église, que M. Ruhl présente en termes très précis.

De l'époque romane reste le massif narthex en grès houiller de Vivegnies. Il est surmonté d'un clocher analogue à ceux de Ste-Croix, de St-Séverin, en Condroz, de St-André, ainsi qu'aux tours absidales des Apôtres de Cologne, et au clocher de Sinzig et d'Ahrweiler.

La description que nous donne M. Ruhl de ce remarquable monument ne vaut pas sa notice historique; elle offre des lacunes. Elle ne signale pas même les si curieuses résilles flamboyantes bipartites des fenêtres coupées en deux sur l'axe par un pilastre. Il n'est plus permis aujourd'hui de donner une description d'église sans publier le plan terrier; c'est trop indispensable et trop aisé. C'est ici que seraient venues à propos les instructions récemment fournies par M. Lefebvre-Pontalis pour la description d'une église. Si l'auteur avait suivi cette excellente méthode, il aurait mieux détaillé l'architecture si remarquable de ce riche vaisseau, et pour cela, il aurait bien fait de reporter en annexe les détails relatifs au mobilier. Celui-ci, par contre, est passé en revue avec soin et force renseignements bien explicites.

En somme, la description archéologique de St-Jacques reste à faire, mais la notice de M. Ruhl renseignera parfaitement le visiteur de St-Jacques sur maintes particularités de ce prestigieux vaisseau.

L'auteur signale l'escalier à double hélice existant au côté méridional du chœur, presque unique de son espèce, par où montaient d'un même pas les deux bourgmestres de Liége, après leur élection, à la chapelle supérieure, en souvenir de l'égalité de charges consacrée en 1303; ce détail mérite d'être enregistré. Nous ajouterons que cette ingénieuse combinaison, bien digne de nos anciens constructeurs, est venue bien à point dans une construction moderne, l'Hôtel des Postes de Gand [1]. L'espace faisait défaut pour un escalier indispensable qui doit donner passage à des allants et venants nombreux, se croisant; on s'est tiré d'affaires à l'aide de cette même double hélice, servant l'une aux allants, l'autre aux venants.

L. C.

LES PORTAILS LATÉRAUX DE LA CATHÉDRALE DE ROUEN, par Mlle L. PILLION. Grand in-8°, 250 pp., 69 gravures. Paris, Picard, 1907.

Il y eut, au siècle dernier une dame archéologue, très érudite et même un peu savante, qui acquit une belle notoriété par l'originalité de ses patientes et profondes études de la symbolique médiévale; elle créa, pour ainsi dire, une science nouvelle et un peu factice et imaginaire, la *zoologie hybride et mystique*. Le style modeste

Histoire du mauvais riche. — Détail.

et impersonnel de ses écrits, l'enthousiasme contenu qu'ils laissent transpercer, trahissent son caractère noble et délicat, et une belle âme éprise de science, de religion, de poésie et d'art. Notre ancien directeur a fait connaître [1] aux lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien* Mad.

1. Architectes L. Cloquet et E. Mortier.

1. Voir J. Helbig, *Revue de l'Art chrétien*, année 1886, p.

Félicie d'Ayzac, religieuse de Saint-Denis, qui a découvert dans les tours de l'abbatiale de St-Denis des merveilles iconographiques inaperçues.

De nos jours, cette aimable archéologue féminine, aux procédés peut-être trop subjectifs, a

Portail des Libraires. — Détail.

une émule non moins distinguée, non moins affinée, et plus attachante dans ses œuvres, qui bénéficient de la perfection des méthodes modernes, tout objectives. Mademoiselle Louise Pillion n'est pas non plus une inconnue pour nos abonnés ; elle a bien voulu nous donner une étude sur un tympan de porte à la Cathédrale de Rouen, qui est un spécimen de son talent et de sa science [1]. Il n'est guère donné aux archéologues masculins d'apporter à une étude d'iconographie chrétienne autant de finesse de vue et d'analyse, autant de charme d'expression, alliés à une plus belle préparation scientifique et à une plus large documentation, qu'elle n'en a déployé dans le beau volume, si

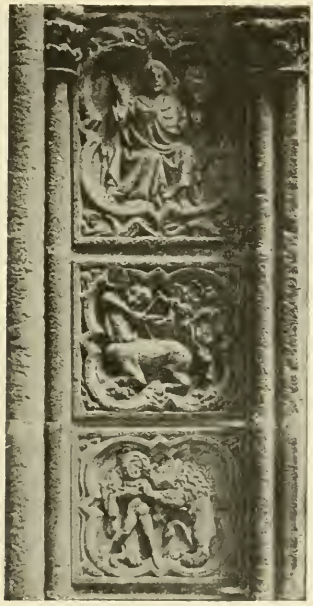
Histoire du mauvais riche.

richement illustré, que nous avons le plaisir de faire connaître à nos lecteurs.

Tout le monde connaît les merveilleuses sculptures du portail de la Calendre et des Libraires de la cathédrale de Rouen, dont le soubassement a été décoré, à la manière des vitraux légendaires, d'une multitude de petits médaillons, qui sont comme les pages d'un livre histo-

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1904, p. 181.

rié formant un ensemble unique d'iconographie. D'un côté se déroulent des sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament, de l'autre « des grotesques » fantaisistes voisinent avec les représentations du premier chapitre de la Genèse ; les uns sont du commencement, les autres de la fin du XIIIe siècle. Nous sommes au moment où les bas-reliefs anecdotiques se substituent aux figurations dogmatiques dans les sculptures des cathédrales françaises.



Portail des Libraires. — Détail.

Cette mine de renseignements iconographiques avait jusqu'ici, par son abondance même, déconcerté les investigateurs. Mlle Pillion a entrepris avec un grand succès d'en faire la lecture complète, et d'introduire ainsi un brillant chapitre dans le *Corpus* de l'art du moyen-âge. L'Écriture Sainte en main, ou plutôt sa traduction française médiévale qu'elle transcrit à côté, l'auteur détaille et interprète chacun de ces nombreux médaillons, qui illustrent de manière ravissante, d'une part les histoires de Job, de Jacob, de Joseph, de Judith, du mauvais riche, ainsi que les vies des évêques saint Romain et saint Ouen, d'autre part, le récit de la Création, accompagné de sujets fantaisistes extrêmement curieux. L. C.

LE PORTAIL D'ÉTAMPES, « *la fausse scène de l'Ascension au XIIe siècle* », par M. L. E LEFEVRE. Broch. Aubert, Versailles, 1907.

M. Lefevre s'est attaché à prouver que la sculpture du portail méridional de Notre-Dame d'Étampes ne figure pas l'Ascension, mais le Christ dans le Ciel ou l'*Agnus Dei*, entouré des Apôtres, série inspirée de l'Apocalypse. C'est intéressant, surtout, en ce qu'au lieu d'un des épisodes historiques de la vie du Sauveur, nous avons devant nous un sujet mystique, idéal, de portée générale.

Nombre de figurations semblables auraient été mal interprétées. C'est le cas encore pour celles du portail occidental de Chartres, et de la fresque du baptisère de St-Jean de Poitiers.

Pour la scène de l'Ascension, deux formules, dit M. Lefevre, se rencontrent à l'époque romane. Dans la première, le Christ, vu de côté, monte un escalier, réel ou supposé, et tend les bras vers le Père. C'est la donnée de l'escalade ; cette tradition, sans autorité d'ailleurs, a passé jusqu'au milieu du moyen-âge ; c'est néanmoins le thème admis par Guillaume Durand.

Dans la seconde l'artiste montre les pieds seuls de Jésus montant au ciel, au-dessus des apôtres ; elle va de l'époque romane jusqu'au XVe siècle, jusqu'à Fra Angelico.

Notre collaborateur M. P. Magin, défend une autre thèse dans un article qui paraîtra dans notre prochaine livraison. L. C.

Périodiques.

ÉMULATION.

Le bel organe de la Société centrale d'architecture publie les plans et vues photographiques d'une intéressante église gothique moderne, celle de la Sainte-Famille à Lierre par M. Éd. Careels. C'est un très élégant et très aérien vaisseau voûté d'arête. Porté par de sveltes colonnes bien brabançonnes, il se rattache au type de la *Hallenkirche ;* le caractère régional est fortement accusé non seulement par le détail intérieur, mais encore par le parti très accentué des gâbles et des pénétrations au droit de chacune des fenêtres des collatéraux, lesquels ne sont pas des bas-côtés. La tour est sur le flanc Nord. La simplicité et la pureté des lignes, le bel appareil et toutes les qualités d'une saine construction donnent à cet édifice une haute valeur esthétique. L. C.

ZEITSCHRIFT FUER CHRISTLICHE KUNST, 1907/8, 1 à 6.

M. E. Firmenich-Richartz montre comment le talent de Quentin Metsys innove en peinture. Il s'attache aux tableaux représentant la Passion du Christ en croix, sujet que le peintre affectionnait. Il publie le crucifiement de la collection Meyer-van den Bergh *(Passionsbilder des Quinten Massys*, col. 1 8 et pl.).

La commune de Tirol près Meran possède un ancien manoir dont la chapelle-double offre un grand intérêt. Mgr Graus la décrit. *(Die Doppelkapelle im Schloss Tirol bei Meran*, col. 7-18 et 4 fig.) La chapelle a des tribunes munies d'un chœur avec autel. Il existe dans le Tyrol plusieurs chapelles de ce genre (Mgr Graus en a décrit quelques-unes dans *Kirchenschmuck*, 1905), tandis que certaines autres avaient un étage véritable, communiquant avec le rez-de-chaussée par une large ouverture. L'auteur retrouve sur le portail du XIIe siècle de la chapelle, des figures symboliques de la Rédemption reprises au *Physiologus*. La chapelle possède un retable, œuvre de l'école de Michel Pacher.

M. le chanoine Schnütgen décrit deux projets d'ostensoirs romans conçus par M. W. Mengelberg. *(Zwei Monstranz-Entwürfe romanischen Stils*, col. 19-26 et 2 fig.) L'un et l'autre offrent de l'intérêt. Le premier s'inspire, mais dans une mesure discrète, des formes architectoniques du style roman. Le second est également d'une conception bien raisonnée, mais il emprunte plus exclusivement ses éléments à l'ornementation romane. Il représente l'arbre de vie, idée symbolique qui s'y trouve développée avec un à-propos et une unité remarquables.

Le même auteur décrit un vitrail-médaillon qu'il a acquis autrefois à Werden. Originaire du Bas-Rhin, il représente l'Annonciation. Ce paraît être une des plus anciennes œuvres dans lesquel les on remarque le rouge de fer, couleur d'émail qui vint enrichir la palette du peintre-verrier à la fin du XVe siècle *(Spätgotisches Medaillon-Glasgemälde vom Niederrhein*, col. 33-34 et pl.).

Le Musée des arts industriels à Cologne possède deux peignes liturgiques remarquables. Le R. P. B. Kleinschmidt les étudie. Il attribue le beau peigne de S. Héribert (fig. 1) à l'école de Metz et au milieu du Xe siècle. L'autre peigne, orné de feuillages et de deux avant-corps d'animaux, sans doute des pégases, appartiendrait au XIIe siècle et à l'école de Saxe. (*Zwei mittelalterliche Elfenbeinkämme*, col. 35-44 et 3 fig.) Un manuscrit allemand du *Speculum ecclesiae*, daté de 1150 environ, prouve que les simples prêtres faisaient usage du peigne liturgique (col. 157-158).

M. Schnütgen décrit un vitrail en style de la renaissance placé par M. Oidtmann dans une chapelle de la cathédrale de Paderborn, consacrée autrefois à saint Hippolyte, maintenant à saint Joseph (col. 45-48 et fig.).

M. J. Springer étudie une *Biblia pauperum* manuscrite, offerte en vente en Angleterre. Il la considère comme une copie, d'âge incertain, d'une œuvre qui devait être très remarquable et qui datait sans doute de la première moitié du XVe

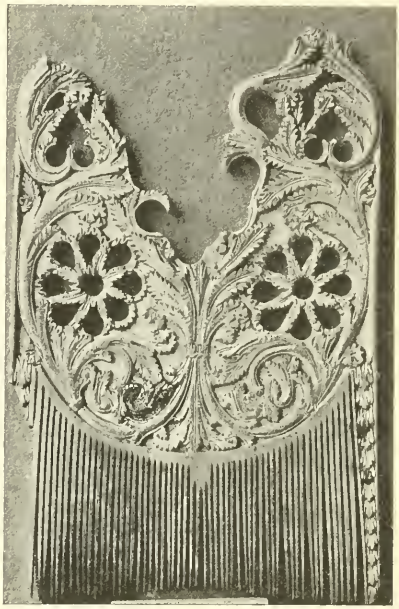


Fig. 1. — Peigne liturgique de S. Héribert (Xe siècle).

siècle. Celle-ci n'est donc pas l'œuvre de Conrad Witz. La copie semble appartenir à la région orientale de l'Allemagne du Sud. (*Die Biblia Pauperum Weigel-Felix*, col. 49-58.) Cependant M. Schmarsow voudrait examiner l'œuvre à nouveau, avant de se prononcer sur sa nature et avant d'admettre que Witz n'en est pas l'auteur. (*Ueber Konrad Witz und die Biblia Pauperum Weigel-Felix*, col. 83-92.)

En effet l'examen d'une monographie très rare, publiée par Campbell-Dodgson, lui a donné la conviction que sa présomption était fondée : Witz est bien l'auteur de la *Biblia Pauperum*. La comparaison attentive de ses œuvres authentiques avec les illustrations reproduites de la

Biblia, prouve une communauté d'origine que les différences de but et de procédés ne peuvent guère voiler. (*Die Biblia Pauperum Weigel-Felix und der Maler Konrad Witz*, col. 129-153 et fig.)

Dans quelques églises de Belgique on rencontre des ciboires qui servent en même temps d'ostensoir. Ils datent du XVIIe siècle. La collection Schnütgen à Cologne comprend un bel objet de ce genre qui remonte au commencement du XVe siècle. (*Hochgothische silbervergoldete Ciborium-Monstranz*, col. 65-66 et pl.)

Les Parler sont une des familles les plus en vue dans l'histoire de l'architecture allemande du XIVe siècle. Cependant la biographie des maîtres qui en sont issus est très obscure. M. H. Rahtgens a trouvé leur marque sur une console du musée Wallraff-Richartz de Cologne : tête couronnée de feuillage, datant de la première moitié du XVe siècle. La présence de cette œuvre à Cologne est peut-être un indice des relations anciennes qu'avait la famille avec la métropole rhénane. (*Ein Parlerzeichen in Koln*, col. 66-74 et 3 fig.)

M. Schnütgen fait connaître une statue moderne de S. Antoine dans le style du XIVe siècle. (*Neue Statue des hl. Antonius von Padua*, col. 75-76 et fig.)

Le *suppedaneum* sur lequel reposent les pieds du Christ crucifié est d'abord un simple piédestal qui aide à éloigner toute idée de souffrance; plus tard il symbolise la victoire du Christ sur les puissances terrestres, qui, à la longue, se transforment elles-mêmes en principe mauvais. (G. Schönermark, *Das Fussbrett am Kreuze Christi*, col. 77-82 et 7 fig.)

M. Schnütgen publie une sculpture de sa collection qui représente d'un coté la Vierge avec l'Enfant et de l'autre sainte Anne portant la Vierge et Notre-Seigneur. Cette sculpture qui date de 1520 environ, est d'origine westphalienne et pendait dans le vaisseau de l'église de Halle, entourée d'une gloire. (*Schwebende-Doppelfigur spätester Gothik*, col. 97-78 et 2 pl.) Une seconde sculpture de ce genre, datant de 1500 environ, offre des deux côtés la Vierge avec l'Enfant.

En démolissant un autel de l'église de Niederzier on a trouvé dans le sépulcre aux reliques le sceau de l'évêque Philippe d'Osnabrück (1141-1173). L'autel a été consacré après 1165 (*Altarconsekrationssiegel des XII. Jahrhunderts in der Pfarkirche zu Niederzier*, col. 155-156).

Voici de nouveau deux vitraux de la riche collection Schnütgen. Ils appartiennent à la fin de l'époque romane. On y voit la mort et le couronnement de la Vierge, et en dessous, la figure des donateurs. Ils paraissent être d'origine colonaise, apparentés aux vitraux de Marbourg et de Saint-Cunibert de Cologne. (*Zwei spätromanische Glasgemälde*, col. 161-162 et pl.)

L'évangéliaire de Cunon de Falkenstein, archevêque de Trèves, exécuté en 1380, vraisemblablement dans l'abbaye de Saint-Matthias, comprend cent cinquante miniatures, d'un style moins élégant que les miniatures françaises de l'école de Metz. Leur auteur s'est manifestement inspiré du *Codex Egberti*, que Trèves possédait alors et qui fut exécuté au Xe siècle à Reichenau.

Fig. 2. — Évangéliaire de Trèves, 1380. La Pentecôte.

La miniature qui illustre l'évangile de la Pentecôte est une des meilleures preuves de ce fait (fig. 2): on y voit représentée commedans le *Codex Egberti* la source de doctrine qui donne la vie au peuple. (St. Beissel, *Das Evangelienbuch des Kurfürsten Kuno von Falkenstein im Dome zu Trier*, col. 163-172 et 4 fig.)

M. Th. Raspe rappelle l'attention sur un groupe du crucifiement en bronze élevé à Hambourg, en souvenir d'un des trois repos du Christ sur le chemin du Golgotha. C'est une œuvre anonyme qui peut dater de 1520 environ et qui ne manque pas de mérites quand on la compare à d'autres travaux de même genre. (*Eine bronzene Kreuzigungsgruppe in Hamburg*, col. 173-180 et fig.)

M. O. Doering fait connaître une pierre tombale de la seconde moitié du XIIe siècle trouvée dans le sol lors de la démolition de l'église d'Altenplathow. On y voit l'image en relief du défunt. C'est une sculpture saxonne, grossière mais remarquable par sa rareté, due peut-être à l'école de l'archevêque Wichmann de Magdebourg. (*Der romanische Grabstein in Altenplathow*, col. 181-188 et fig.)

R. M.

MUSÉES ET MONUMENTS DE FRANCE 1907, nos 3 à 7.

Une assertion de Vasari avait accrédité l'opinion que R. Ghirlandajo aurait exécuté le manteau bleu de la *Belle Jardinière*. M. Durand Gréville fait justice de cette opinion, en se basant sur l'étude du chef-d'œuvre même. Il croit que le célèbre tableau du Louvre est tout entier de la main de Raphaël (*La légende du manteau de la Belle Jardinière*, pp. 50-52).

Le Musée Calvet à Avignon acquit récemment une Vierge bien connue, exposée sur la façade d'une maison de la ville. Lors de son déplacement, une inscription tracée sur le socle apprit qu'elle décorait autrefois le portail des Célestins édifié en 1480. M. L. H. Labande, qui fait connaître cette belle œuvre d'inspiration gothique, rappelle les statues de Lazare et de Marthe qui décoraient une chapelle des mêmes Célestins. Il se demande si la statue de Madeleine qui leur faisait pendant n'existe plus. (*Trois statues de Célestins d'Avignon au musée Calvet*, pp. 52-54 et pl.)

Les tapisseries de Notre-Dame de Beaune devront subir quelques restaurations à l'atelier des Gobelins. M. H. Chabeuf rappelle en deux pages l'histoire et l'iconographie de ces célèbres tentures, entreprises en 1474, aux frais du cardinal Rolin, par Pierre Spicker, artiste flamand établi à Dijon et exécutées en 1500 aux frais du chanoine Hugues le Coq. (*Les tapisseries de Notre-Dame de Beaune*, pp. 59 60 et pl.)

Mlle Louise Pillion décrit avec une admiration raisonnée et une plume délicate, les peintures qui ornent la voûte sexpartite du chœur de la chapelle Saint-Julien, à Petit Quevilly, près Rouen. Elles représentent des scènes de l'histoire de la Vierge et paraissent appartenir au début du XIIIe siècle. (*La chapelle Saint-Julien à Petit-Quevilly, près Rouen*, pp. 61-63 et pl.)

Les ducs de Bourgogne possédaient en 1487 un exemplaire du roman de Renaud de Montauban. Aujourd'hui les quatre premiers volumes de cet ouvrage appartiennent à la Bibliothèque de l'Arsenal, le cinquième à la Bibliothèque royale de Munich. D'après un extrait de comptes, retrouvé à Lille par M. Henry Martin les miniatures qui décorent le premier volume furent exécutées par Loyset Lyedet entre les années 1460 et 1467. Elles sont surtout intéressantes pour les costumes et les intérieurs. (*Une œuvre de l'enlumineur Loyset Lyedet*, pp. 65-67 et pl.)

M. Gaston Migeon fait connaître *Deux statuettes de Vierges gothiques en bronze doré et en ivoire, acquisitions récentes du Musée du Louvre*. La première lui paraît appartenir au dernier quart du XIIe siècle, la seconde au XIVe siècle (pp. 68-69 et pl.).

M. J. Laran donne une courte notice sur *L'exposition des portraits peints et dessinés du XIIIe au XVIIIe siècle*. Cette exposition a réuni à la Bibliothèque nationale cent cinquante miniatures, une cinquantaine de portraits peints et près de trois cents dessins. Les organisateurs de l'exposition n'ont pas voulu remonter plus haut dans l'histoire de l'art, parce qu'avant la fin du XIIIe siècle « on ne voit pas dans les figures des manuscrits l'intention de réaliser des portraits » (pp. 69 72).

M. A. Moulins donne une courte description de *L'église d'Aubazine*, construite par les cisterciens à la fin du XIIe siècle et dont tous les archéologues connaissent les vitraux incolores, avec leurs plombs aux courbes harmonieuses (pp. 78-80.).

Le *British Museum* possède un cadre reliquaire de la Sainte Epine, orné de fleurs, serties à griffes, d'émaux opaques et translucides, de perles fines et de pierres précieuses. On y voit, représenté par des figurines émaillées, le jugement dernier. M. J. Destrée attribue cette œuvre à l'an 1400 environ. Il la met en rapport avec le *Roessel* d'or d'Altoeting et le reliquaire de la chapelle du S. Esprit conservé au Louvre. Ces trois œuvres proviendraient des orfèvres allemands qui au XIVe et au XVe siècle ont travaillé à la cour de France (pp. 84-86 et pl.).

M. G. Durand fait connaître *Les tableaux de la confrérie du Puy Notre-Dame au musée de Picardie à Amiens* (pp. 86 88 et pl.). On les conservait naguère à l'évêché d'Amiens. Le Puy de cette ville portait dans ses statuts que le maître élu chaque année devait offrir un tableau à la Vierge. Une vingtaine de ces tableaux sont conservés, parmi lesquels sept se trouvaient à l'évêché d'Amiens. Quatre de ceux-ci datent du premier quart du XVIe siècle.

La princesse Ténichev expose au pavillon de Marsan les collections de son musée d'art russe. Un iconostase à trois doubles portes, différentes

de style et d'époque, forme l'entrée de l'exposition, où l'on admire des icones peintes de toutes les écoles russes, des revêtements d'images en orfévrerie, des icones brodées, des tissus, des vêtements liturgiques et profanes en quantité considérable. Ou y peut étudier l'art décoratif russe dans toute sa richesse et sa variété déconcertante. (Denis Roche, *Le Musée Ténichev au pavillon de Marsan*, pp. 97-100 et 2 fig.)

A l'exposition de portraits, dont il est question plus haut, figure une image de l'empereur Maximilien I, dessinée à la plume en marge d'un livre de prières. *Le livre de prières de l'empereur Maximilien* (pp. 105-106 et pl.) fut imprimé à Augsbourg par Hans Schönperger en 1513. Il fut tiré à dix exemplaires, tous sur vélin. L'exemplaire réservé à l'empereur est conservé en partie à Munich et en partie à Besançon. Il est orné d'excellents dessins à la plume dus à Albert Dürer, à ses élèves et à son frère Hans, qui dessina le portrait de l'empereur exposé à Paris. L'empereur lui-même avait fourni le sujet de la plupart des dessins. M. Georges Gazier a découvert d'où proviennent les feuillets conservés à Besançon. Ils appartenaient avant la Révolution au couvent des bénédictins de Saint-Vincent de Besançon.

M. L. H. Labande rend compte des travaux exécutés au palais des papes à Avignon. On sait que jusque dans ces derniers temps le palais servait de caserne. La ville, peu soucieuse d'avoir à charge d'entretenir un vaste monument, souhaitait même que l'administration militaire conservât pour elle le vieil édifice. Elle paraît avoir changé d'opinion après l'exécution des premiers travaux de restauration. La salle d'audience et la chapelle pontificale, dégagées d'étages qui les recoupaient, sont remarquables. On a découvert dans le palais de nombreuses fresques. La salle de la Garde-Robe est ornée de chasses, de pêches, etc., qui paraissent dater du commencement du XVe siècle. On peut se demander si elles ne remplacent pas un décor de tapisseries enlevé par les papes à leur départ. (*Le palais des papes à Avignon et ses nouvelles fresques*, pp. 108-111 et pl.)

R. M.

NUOVO BULLETINO DI ARCHEOLOGIA CRISTIANA, 1906, t. XII, n°s 3-4.

Un sarcophage découvert en 1904, *rue della Lungara*, est couvert sur le devant de strigiles, entrecoupés au centre et aux extrémités de sculptures à sujet. Au centre une orante entourée d'oiseaux représente l'âme dans la béatitude ; à l'extrémité gauche un pêcheur avec hameçon et panier est en relation avec une scène de baptême, représentée à côté sur la face étroite du sarcophage, tout comme le Bon pasteur de l'extrémité opposée amène sur la face étroite correspondante la représentation d'un troupeau de brebis. (O. Marucchi, *Di un sarcofago cristiano recentemente scoperto ed ora collocato nel museo delle terme*, pp. 199-205 et pl. V-VI.)

Il existe quelques témoignages d'après lesquels l'antique Narona en Dalmatie ne disparut pas avant la fin du VIe siècle. Cette opinion est confirmée par quelques débris d'objets, tel un fragment de clôture en marbre représentant un vase accosté de deux paons, symbole de la vie éternelle. Ce fragment paraît dater du Ve ou du VIe siècle (Fr. Bulić, *Di un antico bassorilievo con rappresentanza eucaristica*, pp. 207-214 et fig.)

M. A. Muñoz a étudié, en préparant la publication en trichromie du codex en parchemin pourpré de Rossano, les fragments trouvés en 1899 du codex de Sinope. Il en décrit les miniatures, illustrant quelques chapitres de l'évangile de Matthieu, il examine leur iconographie et leur style. L'iconographie des diverses scènes est déjà complètement fixée et ne se modifiera plus dans l'art byzantin du moyen âge ; le style est le même que celui du codex de Rossano et de la Genèse de Vienne, mais sa perfection moindre porte M. Muñoz à dater les fragments de Sinope de la fin du VIe siècle. Tout porte à croire que les trois œuvres proviennent de l'Asie Mineure. (*Codex purpureus Sinopensis*, pp. 215-237 et pl. VII.)

Le Père G. Celi s'occupe de l'interprétation d'un *graffito* trouvé dans la crypte des Saints-Félix et Adauctus, déblayée en 1904. Il croit que le *graffito* n'est pas antérieur au VIe siècle, ni postérieur au Xe. (*Di un graffito di senso liturgico nel cimitero di Commodilla*, pp. 239-252.)

En 1802 on découvrit, dans la catacombe de Priscille, un *loculus* clôturé par trois plaques en briques qui portaient l'inscription suivante LVMENA | PAX TE | CVM FI. En transposant la première plaque on obtenait : *pax tecum filumena*. A côté de l'inscription se voyaient quelques symboles : une ancre, des palmes. Dans la chaux qui retenait les plaques était fixée une de ces ampoules de verre qui passèrent longtemps pour des vases de sang. A une époque où l'archéologie chrétienne n'avait encore aucun caractère scientifique, il n'en fallut pas davantage pour faire croire qu'on se trouvait en présence de la sépulture d'une sainte Philomène, vierge et martyre. Quoiqu'une martyre de ce nom soit complètement inconnue à Rome, l'interprétation eut bonne fortune et actuellement encore elle trouve ses adeptes.

M. H. Marucchi, pris à parti par eux, examine avec soin la question. Voici ses conclusions, excellemment motivées:

C'est à dessein que la disposition des plaques bouleverse l'inscription. Le même fait se rencontre dans les catacombes et ailleurs, lorsqu'une plaque épigraphique a été remployée.

Les symboles qui accompagnent l'épitaphe de Philomène n'ont rien de propre au martyre et peuvent figurer sur les tombes de simples fidèles.

Rien ne prouve que la fiole trouvée près de la tombe ait contenu du sang.

Enfin la formule *pax tecum*, qui exprime un souhait (ailleurs on lit *pax sit tecum*), n'a pas de raison d'être sur la tombe d'une martyre. (*Studio archeologico sulla celebre iscrizione di Filumena scoperto nel cimitero di Priscilla*, pp. 252-300 et fig.)

R. M.

REVUES DIVERSES [1].

LA REVUE HEBDOMADAIRE (2 novembre).

M. Georges Goyau prend texte des lettres du regretté Charles Dulac pour tracer de ce peintre mystique un portrait délicat et pénétrant.

LE CORRESPONDANT (25 octobre).

Belle étude de notre collaborateur M. A. Germain sur *l'Art religieux au XIXe siècle en France.*

JAHRBUCH DER KŒNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN (1904, 2e livraison).

M. Max-J. Friedlaender apporte d'intéressantes contributions à l'étude de Hugo van der Goes, en signalant des tableaux disparus du maître dont des copies existent à Naples (*Le Christ pleuré par les siens*), à Buckingham Palace (*Couronnement de la Vierge*), à Berlin (*Adoration des Mages*, qui est elle-même une copie de celle de Gérard David à la Pinacothèque de Munich, et dont on peut rapprocher aussi une autre *Adoration des Mages*, dans la collection Durlacher, en Angleterre).

Importante étude de M. W. Bode sur Léonard de Vinci, sculpteur, dans laquelle il signale, entre autres, comme œuvres du maître, une *Flagellation du Christ*, bas-relief en bronze à l'Université de Pérouse, un *Christ pleuré au pied de la croix*, bas-relief en bronze à Santa Maria in Carmine à Venise, et un *Jugement de Pâris*, plaquette dans la collection Gustave Dreyfus, à Paris.

Étude sur un tableau de l'atelier de Ghirlandajo, conservé à la Galerie de Berlin (n° 88), par M. E. Jacobsen : *La Vierge tenant l'Enfant, entourée de saints.* On y a reconnu la collaboration de Francesco Granacci (voir une tête de *Saint Jérôme*, aux Offices). M. Jacobsen y voit aussi la main de Sogliani, qui fut, comme Granacci, élève de Lorenzo di Credi et dont on conserve aux Offices une remarquable tête.

(4e livraison) — *Mschatta :* étude archéologique, par M. Joseph Strzygowski. Les ruines du palais de Mschatta, ou Chan Meschetta, se trouvent à 200 kilomètres au sud de Damas. Le tracé de la construction rappelle le plan des camps romains; la forme est carrée; au centre était une cour intérieure avec des bassins. L'intérieur était construit en brique, ce qui est rare en Syrie. L'ornementation de la façade, se compose d'un large bandeau à décor géométrique en zigzag (particularité de l'art persan), avec de grandes rosaces en relief. Des feuilles d'acanthe, des pommes de pin, des rinceaux, des griffons, des lions, des centaures. M. Strzygowski recherche les origines dans l'art de la Perse, de l'Arabie, de la Mésopotamie, de l'Égypte et de l'antiquité. La date du monument doit se placer entre le IVe et le VIe siècle.

La Mosaïque de S. Michele in Affricesco de Ravenne, conservée au Musée de Berlin, par M. Oskar Wulff. Elle ornait l'abside de l'église. Elle a été assez restaurée. Elle représente, à la partie inférieure, le Christ (imberbe) tenant une grande croix et un livre, entre saint Michel et saint Gabriel, saint Côme et saint Damien. A la partie supérieure est une frise avec le Christ du Jugement dernier (barbu), entouré d'anges sonnant pour la plupart de la trompette. Cette mosaïque, du VIe siècle, selon toute vraisemblance, est intéressante à rapprocher de celles qui sont à Saint-Vital et à Saint-Apollinaire-le-Neuf, à Ravenne.

RASSEGNA D'ARTE SENESE

(1905, 1re année, fascicule IV). — Note de M. A. Armini sur la belle *Madone du peuple*, de Lippo Memmi, volée dans une église de Sienne et retrouvée quelques jours plus tard.

Notes de M. F. Bargagli Petrucci sur *Un reliquaire en forme d'arbre*, à Lucignano di Val di Chiana.

(1906, fascicule I). — M. A. Canestrelli publie une étude sur *L'Église paroissiale de San Quirico à Osenna.*

M. Emilio Baroni examine *Les fresques de l'église Saint-Laurent à Asciano.*

(Fascicule II). — M. F. Hermanin étudie en détail. *Un triptyque de Sano di Pietro à Bolsena*, et signale plusieurs autres ouvrages du même maître et de son école.

1. D'après la *Chronique des Arts.*

Œuvres d'art siennoises de la Galerie de Bergame, par M. G. A. Nicolosi. L'auteur signale la *Vierge* (n° 34) de Matteo di Giovanni et des ouvrages attribués à Neroccio, Sodoma, Taddeo di Bartolo, G. della Quercia (*Vierge et enfant* en buste).

Quelques fresques découvertes à Sienne, par M. V. Lusini.

Correspondance. Le chanoine G.-B. Mannucci étudie l'église paroissiale des SSts-Vite et Modeste.

(Fascicule IV). — *Récentes acquisitions de la Pinacothèque des Beaux-Arts de Sienne*, par M. A. Franchi. L'auteur énumère divers ouvrages, parmi lesquels il reproduit une *Vierge* de Duccio, une de Guido de Sienne, et un polyptyque de Lucca di Tomè.

Étude développée, par M. A. Canestrelli, de *L'Église de l'Assomption à San Quirino*, d'Osenna.

Deux groupes de terre cuite dans l'église de l'Osservanza, près de Sienne, par M. V. Lusini. De ces deux groupes, l'un, très important comme nombre de figures et aussi comme valeur d'art, est une *Lamentation sur le corps du Christ*, œuvre de Jacopo Cozzarelli ; l'autre, de même sujet, et presque aussi remarquable, est de la main de Giovanni Gonnelli, dit Cieco, de Gambani.

V. Lusini : *L'Art d'hier et l'art d'aujourd'hui ; à propos des récents travaux du Dôme de Sienne*.

SIENA MONUMENTALE (1906, fasc. I-II).

Cette belle publication grand in-4°, faite sous les auspices de la Société des Amis des Monuments de Sienne, est un supplément très important à la *Rassegna d'Arte senese.*

A. Canestrelli : *La Paroisse (Pieve) de S. Quirico d'Osenna.*

(Fasc. III). — La direction annonce la publication successive de huit séries de travaux à grouper ainsi qu'il suit :

Série I. — Monographies de monuments ;
— II. — Décorations peintes ;
— III. — Sculptures et décorations sculptées ;
— IV. — Documents d'architecture et fragments ;
— V. — Armoiries et inscriptions ;
— VI. — Armes, orfévreries, bronzes, fers battus ;
— VII. — Étoffes, broderies ;
— VIII. — Meubles, papier mâché, pâtes céramique.

Ce 3e fascicule reproduit des spécimens de décorations peintes. On y trouve la reproduction chromophotographique d'une aquarelle de M. G. Brunacci représentant la chapelle du Consistoire du Palais public de Sienne ; deux fresques importantes d'A. Lorenzetti, et une fresque de San Leonardo, près de Sienne, attribuée à Pietro Lorenzetti.

(Fasc. IV). — Série III. M. V. Lusini publie deux notes sur les sculptures Cozzarelli et Gonelli. Reproductions de leurs retables *(Pietas)* du couvent de San Bernardino alla Capriola.

Série VI. Note de M. V. Lusini sur *L'Art décoratif et le bronze.*

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

* Beaufils (P.).— Notice sur l'application des ors dans les manuscrits enluminés du moyen age.— Broch. Aubert, 1907. Versailles. (V. *Mélanges*).

Beaurain (G.). — Le portail de l'église de Mimizan. — In-8°, 58 pp. Champion, Paris.

Bedin (P.). — Saint-Bertrand de Comminges, Saint-Just de Valcabrère. — In-18, 190 pp., 5 pl. Privat, Toulouse.

* Berthelé (J.) et Brugière (H.). — Exploration campanaire du Périgord. — In-8° de 657 pp. Dordogne, Périgueux, 1907.

de Beylié (L.). — L'architecture hindoue en Extrême-Orient. — In-8°, 416 pp., 336 fig. Leroux, 1907. Paris.

Ferroud (Cl.). — Le retable de l'église de Lagnieu. — In-8°, 9 pp. 1 pl. Rey et Cie. Lyon.

Gayet (A.). — L'art byzantin d'après les monuments de l'Italie, de l'Istrie et de la Dalmatie. III. — 30 pl. Gaillard, Paris.

* Leclercq (H.). — Manuel d'archéologie chrétienne depuis les origines jusqu'au VIIe siècle. — In-8°. Letouzey et Ané, Paris.

Leclercq (R.). — Manuel d'archéologie chrétienne depuis les origines jusqu'au VIIIe siècle. — In-8°, 600 et 670 pp., 488 grav. Letouzey, Paris. Prix : 20 fr.

* Lefebvre (E.). — Le portail d'Étampes, « la fausse scène de l'Ascension au XIIe siècle. » — Aubert, Versailles, 1907.

Loisel (Abbé A.). — La crypte de Saint-Gervais a Rouen. — In-16, 26 pp., 1 pl. G. Cacheux, Rouen

* Maître (L.). — L'église carolingienne de Saint-Philibert de Granlieu devant la critique. — 58 pp. Dugas, Nantes, 1907.

Magne (L.). — Leçons sur l'histoire de l'art : 1° L'art dans l'antiquité. — In-8°, 247 pp. 175 fr. Librairie Centrale des Beaux-Arts, Paris.

Métivier (R.). — Monographie de la basilique de Saint-Just de Valcabrère (Haute-Garonne). — In-8°, 46 pp, 13 pl. Privat, Toulouse.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

* Pillion (L.). — Les portails latéraux de la cathédrale de Rouen. — In-8°, 250 pp., 69 gr. Picard, Paris, 1907.

Allemagne.

Bas (G.). — Uber die Ausführung der gregorianischen Gesaenge. — Schwann, Dusseldorf.

Bewerunge (H.). — Lehrbuch des Choralgesanges. — Schwann, Dusseldorf.

Braun (S.). — Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik. — Herder, Freiburg-in-Breisgau, 1907.

Briquet (C.). — Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition, vers 1282, jusqu'en 1600. — 39 fig. Hiersemann, Leipzig.

Angleterre.

And et Cruckshank. — Christian Rome. — Londres, 1906.

Butler (H.). — The Tychaion at Ss. Sana mén and the plan of early churches in Syria. — Paris, 1906.

Strong (A.). — Roman sculpture from Augustus to Konstantine. — In-8°, Duckworth.

Belgique-Hollande.

Les chefs-d'œuvre d'art ancien a l'exposition de la Toison d'or, a Bruges, en 1907. — In-4°, 100 planches. Van Oest et Cie, Bruxelles.

* Ruhl (G.). — L'Église de Saint-Jacques, a Liége. — In 8°, 23 pp. Cormaux, Liége, 1907.

* Smits (Xav.) — Symboliek der nieuwe Sint-Jacob te 's Hertogenbosch. In-8°, 51 pl. Teurlings, 's Hertogenbosch, 1907.

Italie.

* Grisar, S. J. (H.). — Il Sancta Sanctorum ed il suo tesoro sacro. Scoperte e studii dell'autore nella capella palatina lateranense nel medio evo. — In-8°, viii-200 pp. et 62 fig. Rome, *Civiltà Cattolica*, 1907. — Priv : L. 10.

* Rossi (A.), — Opere d'Arte a Tivoli dans la revue l'*Arte*, 1904, t. VII, fasc. iii, 19 pp., pl. et 12 fig.; fasc. iii iv, 12 pp., pl. et 8 fig. — Le coperte eburnee di un evangeliario della biblioteca Barberini, dans *Bessarione*, 1904, 2e serie, t. VI, 10 pp. et 2 pl. — La coperta eburnea di un evangeliario di Lorsch, *ibid.*, 17 pp. et pl. — Il cenabio basiliano di Grotta Ferrata, dans la *Rivista d'Italia*, t. VII, 29 pp. et 14 fig.

Chronique. SOMMAIRE: LES TRÉSORS D'ART RELIGIEUX EN FRANCE. MUSIQUE RELIGIEUSE : Pérouse, Saint-Hubert. — FOUILLES ET DÉCOUVERTES : Liége, Rome, Carthage. — MONUMENTS ANCIENS : Vendôme, Valloires, Bourges, Paris, Bruxelles, Bruges. — MUSÉES : Vatican, Paris, Louvre. — PEINTURES MURALES : Étampes. — NOUVELLES.

Les trésors d'Art religieux en France.

BIEN grande a dû être la tristesse de nos lecteurs en constatant à quels dangers est exposé le patrimoine artistique de la France à la suite de la confusion née d'une législation dirigée contre les sentiments religieux du peuple. Les églises sont comme mises au pillage, et des dévaliseurs de carrière emportent à la face de la population ignorante ou stupéfaite les trésors des petites villes. Jamais à aucun moment de l'histoire on n'a assisté à un tel chambardement des choses précieuses que nous avaient léguées avec tant de soin nos prêtres et nos religieux. Voici quelques faits divers des derniers jours que nous empruntons à la *Chronique des Arts*.

La châsse de saint Etienne de Muret vient d'être volée à l'église d'Ambazac (Haute-Vienne).

L'église de Montmorency a été cambriolée par des malfaiteurs, qui s'étaient introduits dans l'intérieur de l'édifice en brisant un vitrail. Le dégât le plus grave a été causé par la brisure de ce vitrail, qui représentait un groupe de dames au milieu duquel se tenait Madeleine de Savoie, épouse d'Anne de Montmorency.

A l'église de Bérulles (Aube), un écusson de très grande valeur artistique, représentant la Résurrection du Christ, a disparu.

On a arrêté à Clermont-Ferrand, pour vol d'une chape historique de grande valeur appartenant à l'église de Blousac (Haute-Vienne), la famille Thomas, puis un complice de celle-ci, Antoine Faufe. L'instruction ouverte par la justice a révélé en eux les auteurs de la plupart des nombreux vols commis dans les églises et des musées depuis quelque temps, notamment du vol de la châsse d'Ambazac, dérobée le mois dernier, et du vol opéré l'an dernier au musée de Guéret. La châsse d'Ambazac a pu être retrouvée à Londres chez un antiquaire et a été restituée à l'ambassade de France. Quant aux objets soustraits à Guéret, treize — croix et reliquaires en émail, monstrance, tapisseries — ont été restitués, spontanément par un amateur parisien, M. H. de Lannoy, qui les avait acquis de Thomas. On a retrouvé également ces jours derniers, au domicile de Thomas, le précieux chef de saint Baudime, dérobé à l'église de Saint-Nectaire.

La belle statue de Vierge du XIVe siècle, de La Sauvetat, le premier vol de Thomas, a été renvoyée par un inconnu au parquet de Limoges. Puis l'antiquaire de Lannoy a rapporté sept nouveaux objets, — chefs, reliquaires et croix — dont deux proviennent de vols commis par Thomas, en décembre 1905, à l'église de Solignac et les cinq autres du vol du musée de Guéret.

Thomas a avoué être, en outre, l'auteur des vols de la châsse de l'église de Laurière, et de la colombe eucharistique de Laguenne, qu'il dit avoir jetée dans la Seine, à Paris. Il avait projeté, en outre, avec ses complices, de dévaliser le célèbre trésor de Conques.

Cependant les vols dans les églises continuent.

Des malfaiteurs ont enlevé, dans l'église de Graville-Sainte-Honorine, où ils ont pénétré par effraction, un grand christ en ivoire.

La veille, dans l'église de Sainte-Adresse, on avait dérobé, entre autres, deux grands christs en ivoire estimés 400 francs et 1.000 francs.

L'église de Saleux (arrondissement d'Amiens) a été également cambriolée dans la nuit du 18 au 19 octobre ; divers objets du culte ont été enlevés.

Enfin, les églises des Maillis près d'Auxonne et de Thyl (Savoie) ont été également dépouillées d'objets de valeur

A la suite de ces vols commis dans les églises on a parlé d'une législation nouvelle fixant la destinée des trésors d'art religieux ; il serait question de déménager les édifices du culte et de transporter statues, reliques et orfévreries dans des musées.

L'idée en est lancée, elle fera son chemin, car en France tout arrive. Ceux qui veulent confier à des musées les trésors d'art religieux n'ont pas en vue la meilleure conservation de ceux-ci. Confiés depuis des siècles à nos gens d'églises ils sont parvenus à nous, malgré les atteintes de tout ordre, en si bon état et en si grand nombre qu'ils forment encore l'étonnement du monde entier. Nos musées sont-ils mieux gardés que nos églises ? Est-ce que les collections d'art qui ornaient nos monuments civils ont été maintenues à travers les siècles aussi intactes que les trésors dans nos églises ? Personne ne le soutiendra.

La vérité en tout ceci, c'est qu'à la suite du gouvernement qui vient de dépouiller prêtres et religieux de leurs biens personnels, une foule de détrousseurs publics se tient prête à se jeter à la curée pour le partage des trésors si jalousement conservés jusqu'ici au peuple par ceux qu'on proscrit aujourd'hui. Jamais tourmente révolutionnaire n'aura fait disparaître du sol de la France autant de chefs-d'œuvre que celle que les gouvernements actuels viennent de déchaîner sur le pays.

Musique religieuse.

Pérouse. — Le 19 septembre a eu lieu à Pérouse un important congrès de Musique Sacrée. Le Congrès a fait les vœux suivants : que toutes les chapelles prennent en considération le « motu proprio » du S. Père sur la Musique Sacrée, et que les autorités exercent une surveillance sévère

contre toute hypocrisie musicale au détriment de l'art sacré ; que les archives des vieilles chapelles soient examinées par des juges choisis dans le sein de l'association italienne de Ste-Cécile et que les œuvres admises à faire partie du répertoire de musique sacrée soient cataloguées ; que dans toute cathédrale au moins le chant grégorien refleurisse et qu'à la place des chanteurs de chœur l'on mette ceux qui ont subi honorablement un examen de chant ; qu'on élimine au plus tôt les chants rompus et que l'on examine les grandes quantités de messes monastiques ; que dans chaque cathédrale on fonde des chapelles avec des fondations de « scholæ cantorum », en les encourageant moralement et financièrement ; que les chapitres, les curés, les recteurs d'église essayent de décider de nouveau le peuple à prendre part aux chants liturgiques, jusqu'à présent exécutés par le clergé seulement ; que dans les cérémonies extra-liturgiqnes, le peuple ait ses chants en langue vulgaire, nobles et dignes, soit comme texte, soit comme musique ; que l'on élimine tous les chants qui par leur vulgarité ne seraient pas propres à nourrir une saine piété ; que dans l'élimination des chants en usage et dans l'adoption des nouveaux tous s'en tiennent aux règles établies et qui seront établies par les associations de musique religieuse populaire ; que l'on rende obligatoire dans les écoles publiques et privées une instruction au moins élémentaire de musique qui exclue la mécanicité du chant en mettant l'Italie au niveau des autres nations ; qu'à l'emploi d'organiste, spécialement dans les cathédrales, on appelle des personnes capables d'accomplir leur charge avec honneur pour l'Église et pour l'art ; que les chapitres des cathédrales et les recteurs des églises, s'en tiennent quant aux orchestres et aux corps de musique, à ce qui est spécifiquement prescrit dans le Motu proprio pontifical ; que les curés et les recteurs des Églises prennent conseil, pour la création de chapelles, de personnes compétentes et en demandent l'approbation ; que tous comprennent la vraie idée chrétienne et artistique de l'association italienne de Ste-Cécile et que l'on obtienne de l'autorité, dans tous les diocèses, la fondation de succursales de cette société ; qu'en cas d'impossibilité de former une telle société dans un diocèse, celui-ci adhère à la société la plus voisine ; que les sociétés diocésaines se rendent promotrices de sections paroissiales qui devront dépendre des sociétés diocésaines, de manière que celles-ci se rendent responsables de la bonne réussite des sections ; que dans les séminaires on favorise l'inscription des clercs et des ordonnés « in sacris » à l'association italienne de Sainte-Cécile ; que s'il n'était pas facile à chaque paroisse de fonder des sections paroissiales, même pour motif financier, l'on constitue des sections interparoissiales en réunissant à cet effet deux ou plusieurs paroisses.

L'archevêque Mgr Mattei Gentili a tenu tout le temps la présidence d'honneur.

* * *

Saint-Hubert. — Au lendemain de la belle fête grégorienne d'Arlon, la Société diocésaine d'art chrétien a tenu sa réunion annuelle à Saint-Hubert. Elle a été particulièrement nombreuse. Mgr l'évêque de Namur présidait.

Diverses communications ont été faites par M. le chanoine Henry, doyen du chapitre et président de la société ; puis M. Godefroid Kurth a fait une conférence sur l'art liturgique. Il a été vivement applaudi.

Après un discours de Mgr Heylen, on a visité l'antique église abbatiale, qui vient d'être admirablement restaurée.

Fouilles et découvertes.

Liége. — Nous empruntons aux *Archives Belges*, n° d'octobre 1907, la notice suivante relative aux découvertes archéologiques de la place Saint-Lambert.

Depuis plus de deux mois, nos archéologues surveillent, avec non moins d'attention et d'intérêt qu'une grande partie de la population liégeoise, du reste, les tranchées qu'on ne cesse d'ouvrir sur notre vieille place Saint-Lambert.

C'est rue Royale, au cours des travaux d'établissement d'une canalisation de gaz, que, pour la première fois, ont été mises à nu, vers la fin de juillet dernier, d'importantes substructions de l'ancienne cathédrale Saint-Lambert. Cette dernière, dont l'édification fut commencée vers 1185, subit, on le sait, en 1794, un pillage et une destruction aussi violents qu'injustifiables de la part des révolutionnaires de l'époque.

Après avoir provoqué, en la dite rue Royale, diverses trouvailles intéressantes, notamment celles de sépultures ou caveaux en gros blocs de pierre de sable, dans une des chapelles du transept oriental (du côté nord) de la cathédrale, et de débris belgo-romains (rondelle de pilier d'hypocauste, tessons de poteries), les travaux poussés plus avant dans le terre-plain de la place Saint-Lambert, y ont mis au jour de nouvelles substructions, dont plusieurs de même aspect que les précédentes. D'autres murailles, de nature toute spéciale et appartenant indubitablement à des constructions d'âges différents, furent rencontrées également au même endroit.

En plus, les déblais amenèrent la découverte, contre l'une de ces murailles, d'un dépôt belgo-romain assez considérable, mais évidemment factice, et renfermant des tuiles, des rondelles de pilier d'hypocauste, des fragments de plâtras colorié (à fresque), des tessons de poteries de tous genres, etc.

Telles étaient, brièvement résumées, les trouvailles vers la mi-août [1], lorsque la Ville de Liége, cédant aux instances de M. Paul Lohest, conseiller communal, et de l'*Institut archéologique liégeois*, accorda à ce dernier un premier subside en vue d'organiser place Saint-Lambert des fouilles régulières et méthodiques.

Ces fouilles, dirigées par l'*Institut archéologique liégeois*, représenté par MM. Paul Lohest et Eug. Polain, furent commencées le 17 septembre suivant; elles n'ont pas tardé à provoquer des découvertes du plus haut intérêt.

Elles ont tout d'abord permis de reconnaître que les substructions que recouvrait la place Saint-Lambert, appartiennent indubitablement à trois édifices différents, dont les fondations s'entrecroisent.

Les murailles de la cathédrale de 1185, reconnaissables à leur appareil et à leur forte épaisseur ($1^{m},70$) correspondent assez exactement à certains tracés qu'on en possède [2]; d'autres substructions, que l'on a rencontrées partiellement sous les précédentes, semblent appartenir à l'église bâtie par Notger, tandis qu'enfin une suite de murailles, de moindre épaisseur et retrouvées à une plus forte profondeur, paraissent être celles d'un édifice plus ancien encore, probablement de la villa romaine dont provient le dépôt signalé *supra*.

Les recherches entreprises dans ces substructions ont été fertiles en résultats divers : c'est ainsi qu'elles ont permis de retrouver, *in situ* et contre les parois de l'une des murailles, de nombreux vestiges de plâtras peint, tandis que du sol environnant on a retiré des objets incontestablement belgo-romains : des épingles en os et en bronze, deux styles de même métal, de nombreux tessons de poteries bien caractéristiques (en terre dite samienne, à décor à la barbotine, etc.), dont l'un avec sigle de potier, voire même de remarquables fragments de plaques de marbre de revêtement (marbre blanc, noir et vert). D'une tranchée voisine est également sorti un moyen-bronze très fruste d'Adrien (117-138), accompagné de tessons divers.

Il importe d'autre part, de signaler que les fouilles ont amené la découverte de la « *crypte* » de l'église de Notger avec son « dallage rose ». En cet endroit, les décombres qui recouvraient le « dallage » ont fourni des fragments de colonnettes en pierre de sable, des carreaux en terre cuite vernissée (du XIIIe siècle?), des morceaux de vitrail, etc.

Les murailles épaisses et « d'aspect notgérien » de cette crypte ont, de leur côté, révélé des fragments architecturaux des plus intéressants, tels des débris de chapiteaux, un morceau de tambour de colonne cannelée et un fragment de frise décorative qui, très probablement, provient de la villa romaine.

Des deux côtés de la crypte, on a retrouvé, encore en place, quelques-unes des bases des colonnettes qui, d'après certains historiens, auraient supporté une espèce de galerie ceignant autrefois le « vieux chœur ». Ces bases de colonnettes, en grès gris tendre, bien caractéristiques avec leur tore inférieur reposant sur une base rectangulaire et muni aux angles de la plinthe de griffes, paraissent dater du Xe au XIIe siècle.

Les fouilles ont également amené la découverte d'une série de sarcophages, au nombre d'une quinzaine aujourd'hui et répartis en trois groupes principaux. La plupart de ces sépultures, formées presque uniformément de lourdes cuves monolithiques et de forme trapézoïdale, ne contenaient que des squelettes presque totalement réduits et n'ont fourni que de très rares objets : des fils d'or provenant sans doute de vêtements liturgiques, une ou deux agrafes de manteaux, quelques débris d'étoffes (suaires), etc.

Mais de toutes les trouvailles, la plus importante et la plus sensationnelle pour l'histoire liégeoise est à coup sûr celle, en pleine place Saint-Lambert et à une profondeur de plus de 4 mètres, d'un fond de cabane néolithique avec son mobilier caractéristique : on y a recueilli notamment de nombreux silex taillés (lames, couteaux, grattoirs, nucléus), un instrument en corne de cerf destiné à être emmanché, des lissoirs en os, une espèce de peigne en os (outil de potier?) et des tessons de poteries ornées.

On comprendra l'émoi qu'a provoqué cette découverte : si le fond de cabane de la place Saint-Lambert est contemporain de ceux retrouvés en Hesbaye, on pourrait, d'après les théories du savant suédois Montélius [1], faire remonter

1. Au sujet de l'exposé détaillé des trouvailles, voyez le *Moniteur des Expositions*, 13e année, fasc. 18 (sept. 1907), pp. 139-140, avec un croquis des tranchées par M. Paul Lohest. Cf. aussi la *Chronique archéologique du pays de Liége* (organe mensuel de l'*Institut archéologique liégeois*), 2e année, n° 8 (août 1903), pp. 64-71 (article de M. Eug. Polain).

2. Il convient cependant de faire observer que le tracé des substructions retrouvées place Saint-Lambert diffère sensiblement de celui qu'a publié jadis le comte Van den Steen de Jehay (*La Cathédrale de Saint-Lambert*).

1. Jul. Fraipont, *La Belgique préhistorique dans les Bulletins de l'Académie royale de Belgique*, (Classe des Sciences, 1905, p. 864)

jusqu'à 2500 ans avant J.-C. le séjour de l'homme sur le sol liégeois !

Ces fouilles que l'on continue à l'heure actuelle et dont on trouvera ici un aperçu aussi succinct que possible (1) n'ont peut-être pas dit leur dernier mot. Qui sait ce qu'elles nous réservent encore ?

N'a-t-on déjà pas annoncé qu'à leur tour les géologues et les..... botanistes trouveraient à glaner dans les tranchées de la place Saint-Lambert ?

Quoi qu'il en soit et malgré l'impossibilité de tirer des découvertes actuelles des déductions certaines sans une étude approfondie et sérieuse des matériaux que les fouilles ont fournis, on peut déjà affirmer qu'en ces dernières semaines l'histoire primitive de la vieille cité de saint Lambert a fait un pas énorme. Après la villa romaine de Liége, voilà sa cabane préhistorique.

L. Renard.

* * *

Rome. — Le professeur Marucchi qui a fait les savantes fouilles que l'on sait dans la Rome souterraine, croit avoir découvert la sépulture du pape Marcellin, mort en 304, après six ans de pontificat.

Il prétend que le pape Marcellin fut le premier pontife déposé dans le cimetière de Priscille et placé, à titre d'honneur, dans la crypte de la gens Acilia, fondateurs et propriétaires du cimetière.

M. Marucchi indique l'emplacement précis du sépulcre de Marcellin dans cette crypte et il remarque que jusqu'ici, exception faite pour le sépulcre de Saint-Pierre, on connaît seulement l'emplacement précis et exact de deux papes de l'époque primitive : ceux de Corneille et d'Eusèbe.

On sait bien quels sont les papes déposés dans la crypte papale du cimetière de Callixte, mais on ne peut préciser exactement le « loculus » dans lequel chacun reposait.

La crypte sépulcrale des « Acilii Glabriones » où Marcellin fut déposé, était à juste titre appelée « ad limina sanctorum » ; c'était une des cryptes les plus vénérables et elle constituait comme la « Confessio » de la célèbre basilique Saint-Sylvestre sur la Via Salaria.

* * *

Carthage. — On n'a pas oublié les importantes découvertes faites par le P. Delattre, bien connu en Belgique, et notamment à Gand, dans ces fouilles de Carthage qui prennent une importance de plus en plus grande et qui avaient déjà révélé le tombeau de martyrs chrétiens, tels que sainte Perpétue et sainte Félicité.

M. Héron de Villefosse a communiqué à l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres de Paris, un nouveau rapport du P. Delattre, qui complète ses premiers renseignements sur la *Basilica Majorum*. Du plan qui était joint à ce rapport, il résulte que la basilique de Carthage n'avait pas moins de neuf nefs, et était occupée par des sépultures dans toute son étendue.

Celles de sainte Perpétue et de sainte Félicité se trouvaient dans une chapelle dite de « la Confession », dont on a pu reconstituer la construction et les formes. Il s'agit là, on le voit, d'une grande œuvre archéologique et historique, et M. Babelon, qui présidait, n'a pas manqué de prier M. Héron de Villefosse de transmettre au Père Delattre les félicitations de l'Académie.

Monuments anciens.

On lit dans la *Chronique des Arts :*

Vendôme. — L'administration des Beaux-Arts avait fait annoncer que, de concert avec le ministère de la Guerre, la démolition commencée par l'autorité militaire du cloître de la Trinité de Vendôme serait arrêtée et que l'on conserverait tout le reste de l'édifice. Or, malgré ces promesses formelles et malgré la loi qui protège les monuments historiques classés, il n'en a rien été ; aujourd'hui il ne reste plus rien de toute la partie du cloître dépendant de l'Administration militaire.

* * *

Valloires (Somme). — Essayons dès maintenant de prévenir un autre vandalisme. L'État met en vente le monastère de Valloires (Somme), dont la loi de Séparation vient de le rendre maître. La décoration de l'église est un pur chef-d'œuvre de l'art du XVIIIe siècle. On a réussi dernièrement à en obtenir le classement ; mais nous venons de voir combien est illusoire une pareille garantie, et l'on sait avec quelle facilité s'obtiennent les arrêts de déclassement. Devrait-il être permis à l'État de « liquider » des œuvres d'art ? Du jour où elles entrent dans le patrimoine de la nation, elles doivent être inaliénables, au même titre que les tableaux et les sculptures des musées.

* * *

Bourges. — M. Henri Marcel vient de signaler dans le *Bulletin d'art ancien et moderne* la détérioration des peintures de la chapelle de Jacques Cœur, à Bourges, Des taches, dues sans doute au mauvais état de la toiture, ont envahi les mains, les visages et les vêtements des anges de la voûte. Ne pourrait-on consacrer à entretenir les couvertures de nos monuments un peu de l'argent gaspillé dans tant de restaurations malencontreuses ?

* * *

1. Pour le détail de ces diverses trouvailles, voyez la *Chronique archéologique du pays de Liége*, 2e année (1907), n° 10 (octobre), pp. 84-91 (article de M. Eug. Polain avec un plan des substructions mises au jour).

Paris. — La vieille église de Montmartre, dont le service des Beaux-Arts avait pris possession il y a six ans pour la faire restaurer, car elle menaçait ruine, va être incessamment rendue au culte. La restauration de Saint-Pierre, faite par M. Sauvageot, a sauvé les deux colonnes de l'abside, qu'une tradition prétend avoir appartenu au temple de Mars qui occupait, avant l'ère chrétienne, l'emplacement de l'église. L'église actuelle est du XIIe siècle et a été consacrée par le pape Eugène III.

***

Bruxelles. — La dernière entreprise de restauration de Notre-Dame du Sablon comporte principalement l'achèvement du portail sud, vers la rue de la Régence, la construction du gâble supérieur du transept, du même côté le renouvellement d'une verrière et quelques menues restaurations, au-dessus des sacristies nouvelles.

Le portail à restaurer date du XVe siècle, comme le chœur, les deux transepts et la partie de l'église qui s'étend jusqu'aux dernières travées de la façade principale. Cette magnifique composition n'a jamais été achevée. Elle garde cependant de nombreuses traces de polychromie.

Les parties manquantes, dans l'état actuel du portail, sont : la pointe du gâble, la balustrade de la galerie, les amortissements des piliers latéraux.

L'architecte est d'avis que l'entreprise peut être achevée en 1910. Mais, pour réaliser ce tour de force, il est indispensable que l'on puisse commencer dès cette année la préparation des pierres destinées à la sculpture : la façon des dais, seule, demandera environ deux mois et demi par homme et par pièce. Or, il y en a plus de quarante de modèle simple et plus de quinze de modèle très compliqué, outre d'innombrables petits morceaux de sculpture, tous d'un modèle varié, d'un détail exquis. Il faut, pour exécuter ce travail, des ouvriers d'élite, qu'on ne trouve guère en grand nombre.

***

Bruges. — La Commission royale des monuments, d'accord avec le Ministre des Travaux Publics, a décidé la disparition de l'ancienne tour de la Gilde des Arbalétriers, qui, dans la rue Saint-Georges, flanque actuellement l'entrée de l'École normale pour institutrices. Cette dernière construction, a été élevée, de 1877 à 1883, sur les terrains précédemment occupés par les locaux et la cour de l'ancienne Gilde des Arbalétriers des SS. Georges et Denis, connue sous le nom de *Oudhof.*

La seule chose qui ait été conservée des anciens bâtiments est la tour avec son escalier intéressant comme construction. Cette tour était la cage de l'escalier en colimaçon donnant accès aux trois salles qui servaient de lieu de réunion des confrères, au premier étage.

Les tableaux, dont quelques-uns représentent les portraits des chefs-hommes et d'autres souvenirs historiques de la Gilde, furent donnés à la ville, ainsi que les archives.

Quant au médaillier, qui était fort intéressant et se rapportait aux solennités de la Gilde, il disparut sans qu'on pût en retrouver la trace.

Lorsqu'en 1879 le *Oudhof* fut complètement démoli, pour faire place à l'École normale, on parvint à sauver la tourelle. La tourelle, avec son escalier intéressant et ses voûtes remarquables, fut destinée formellement à être incorporée dans les bâtisses nouvelles ; elle serait restaurée dans ses formes primitives et couronnée par un gracieux campanile en bois, avec horloge et carillon. Mais, depuis, vu l'état de délabrement (??) de la bâtisse, on a malheureusement, dit-on, renoncé au projet.

Il y a, dans la tour, différents culs de lampe, fort bien sculptés, qui servent de support aux arêtes de la voûte. Ils datent, comme l'escalier, de 1510-1513. Il est à espérer que, en cas de démolition, ces précieux souvenirs trouveront leur place au musée d'archéologie de Bruges.

Pendant qu'on s'apprête à faire disparaître l'escalier en colimaçon de la tour Saint-Georges, on devrait bien songer à restaurer les escaliers effroyablement délabrés des tours de l'ancien ouvrage militaire qui a donné son nom à la rue Porte-de-Gand, au bout de laquelle il se trouve depuis 1361-1363. Cette porte fut construite par Mathieu Sagen et complétée de quelques ouvrages de défense, en 1513-1415, par Jean de Maech. De même que la Porte de Sainte-Croix, elle a perdu toute la partie au delà du fossé, en même temps que son pont-levis, sa herse et les couronnements de flèches de ses tours. Cette ancienne fortification, aujourd'hui démantelée, est plus imposante que les portes du Maréchal et des Baudets. Pendant la période communale, Bruges avait en effet le plus à craindre de ceux de Gand. La ville avait donc de ce côté, les ouvrages de défense les plus solides.

Musées.

Vatican. — Il est actuellement procédé au Vatican, sous la direction de M. Constantin Schneider, architecte des palais apostoliques, à l'aménagement des nouvelles salles destinées à recevoir les chefs-d'œuvre de la galerie des tableaux. Huit grands salons ont été bâtis, en

effet, dans l'ancienne enceinte, autrefois réservée aux voitures de gala des pontifes. Les deux premiers seront consacrés aux peintres des XIVe et XVe siècles, le troisième à l'école ombrienne, un autre aux chefs-d'œuvre de Raphaël et à la Transfiguration. Les trois autres sont réservés à l'école vénitienne, aux maîtres du XVIIe siècle et aux artistes modernes.

***

Paris. — Le musée de l'*Union centrale des Arts décoratifs* vient de faire, au prix de 80,000 francs, une importante acquisition d'étoffes, velours et soie, du haut Moyen Age, du Moyen Age et de la Renaissance, qui complètent aujourd'hui les collections si intéressantes qu'elle possédait.

Quelques « doubles » ont été cédés au musée des Tissus de Lyon.

***

Le musée du Louvre vient de s'enrichir d'une charmante statue en bois de *La Vierge avec l'Enfant*, œuvre française du XVe siècle, originaire, pense-t-on, de Picardie, et qui offre, en effet, beaucoup de parenté avec la *Vierge* de la Porte dorée de la cathédrale d'Amiens.

Peintures murales.

Étampes. — Le 20 novembre dernier, au Louvre où elle tient ses séances hebdomadaires, la *Société nationale des Antiquaires de France* a reçu une communication sensationnelle au sujet d'une peinture murale du Moyen âge, découverte l'été dernier, à Étampes, par notre collaborateur M. Louis-Eugène Lefèvre.

Rappelons d'abord que la plus ancienne peinture ayant un caractère historique qui fut jusqu'alors connue en France, est un simple portrait en buste du roi Jean le Bon, exécuté vers 1359 par Girard d'Orléans, et présentement conservé à Paris, à la Bibliothèque Nationale.

Or voici ce que nous a révélé un rapport complet de M. Lefèvre d'Étampes présenté par M. Henri Stein, avec la netteté habituelle à l'éminent archiviste-paléographe. Dans un ancien palais royal de la petite ville du département de Seine-et-Oise, sous les combles jamais visités, un mur est encore recouvert d'une peinture très en ruine mais néanmoins suffisamment claire dans son ensemble. Elle représente la remise de la baronnie d'Étampes à Louis de France, Comte d'Évreux, par le roi Philippe le Bel, et date certainement d'une époque rapprochée de cet événement, Une fâcheuse mutilation est cause que Louis d'Évreux n'est pas visible ; mais tous les autres membres de la famille royale de France vivant en 1307 — les princesses exceptées — sont encore assez bien conservés. On voit donc ainsi Philippe le Bel ; la reine Marie de Brabant, veuve du précédent roi Philippe le Hardi ; les quatre fils du monarque, dont trois devinrent rois à leur tour sous les noms de Louis X, de Philippe V, et de Charles IV ; et enfin Charles de France, Comte de Valois.

On concevra une idée de la dimension de la peinture quand on saura que tous les personnages sont en grandeur naturelle, que la reine est montée sur un beau cheval, et qu'ils sont en outre accompagnés d'officiers royaux et de deux sergents d'armes géants.

Par une étude approfondie du style et du procédé de peinture, M. Lefèvre reconnaît dans l'œuvre beaucoup de la manière italienne : il y a donc lieu d'envisager si les auteurs de l'œuvre ne sont pas trois artistes italiens signalés à la Cour de France en 1304. En tout cas, il est évident que si le peintre d'Étampes est Français, il a subi une influence étrangère, peut-être cette influence d'où est sortie la fameuse école d'Orléans.

M. Lefèvre a trouvé une justification de son opinion dans l'étude de la magnifique décoration de la chapelle du Château de Farcheville, près d'Étampes. Cette autre peinture, qui était également restée inconnue jusqu'à ce jour, ornait toute une voûte lambrissée, et n'était pas composée de moins de 192 panneaux, dont il subsiste encore une très grande partie. Dans chaque panneau est peint un ange musicien ; les instruments étant très variés, c'est encore un document d'une grande valeur pour l'histoire de la musique. Cette décoration dont l'effet d'ensemble est charmant fut exécutée vers 1304 sur l'ordre du chambellan de Philippe le Bel. Or sa composition est d'un style maniéré, qui rappelle tout à fait celui des miniatures françaises antérieures et est manifestement dissemblable de celui de la peinture du Palais d'Étampes. De là M. Lefèvre conclut que entre 1304 et 1307 il s'est introduit dans la peinture française une influence nécessairement italienne.

Après quelques mots d'approbation de M. Marquet de Vasselot, M. le Comte Paul Durieu déclara que l'influence italienne était indéniable ; puis dans une causerie charmante, le très compétent écrivain d'art fournit les plus intéressants détails sur la peinture au XIVe siècle ; d'après lui, l'œuvre décorative d'Étampes, si précieuse au point de vue documentaire, pouvait être attribuable à un artiste Orléanais que le roi de France envoya justement à Rome pour y apprendre la manière et les nouveaux procédés des Italiens.

Il est remarquable que cette découverte si inattendue d'une grande peinture historique vieille de six cents ans, arrive à notre connais-

sance dégagée de tout mystère et entourée des détails les plus précis qui permettent de tirer immédiatement d'extraordinaires conclusions pour l'histoire générale de l'Art.

Le rapport de notre collaborateur M. Lefèvre d'Étampes ne saurait tarder à être publié, nous reparlerons alors, s'il y a lieu, des peintures d'Étampes et de Farcheville.

Nouvelles.

On annonce de Milan que l'église San Francesco de la Vigna, à Venise, vient de rentrer en possession d'une magnifique *Annonciation* de Girolamo de Trévise, qui en avait disparu depuis cent ans et que l'on croyait perdue. Cette superbe toile ayant été retrouvée dernièrement dans la collection Douglas, de Londres, des pourparlers se sont établis entre son propriétaire et le ministre de l'Instruction publique, par l'intermédiaire de M. Ricci, directeur général des Beaux-Arts, et ils ont abouti.

***

Le huitième Congrès international d'histoire de l'art a eu lieu à Darmstadt, du 26 au 28 septembre dernier, et a été présidé par M. A. Schwarsow, professeur à l'Université de Leipzig. Les communications ont porté surtout sur l'organisation du travail en matière d'histoire de l'art, sociétés d'histoire de l'art, collections photographiques et autres, etc.

***

Deux manuscrits enluminés du XVe siècle, l'un daté de 1426, ayant pour titre : *Les Statuts de l'ordre royal de Saint-Michel ;* l'autre, un livre d'Heures enrichi de soixante-cinq miniatures, ont disparu de la bibliothèque municipale de Saint-Germain-en-Laye, en même temps qu'une cinquantaine de planches de châteaux royaux et diverses livraisons de revues modernes d'art et de décoration. Prévenu par le maire, le parquet de Versailles a commencé immédiatement une instruction. Le livre des *Statuts de l'ordre royal de Saint-Michel* a été retrouvé ces jours derniers à Londres en possession d'un nommé Spira, venu de Paris, qui a été arrêté et au domicile duquel on a trouvé, outre la description des volumes dérobés, deux reliures et une moitié de reliure timbrées « Ville de Paris, Bibliothèque municipale ». Voici la description de l'autre manuscrit : Livre d'Heures. A. 3. 24 A. Deuxième moitié du XVe siècle. Parchemin. 92 feuillets, 183 $^{m}/_{m}$ sur 100 $^{m}/_{m}$, 65 très belles miniatures. Reliure maroquin bleu, moderne, signée Duru, 1849. Provient de la succession de M. Marchand et passe pour avoir appartenu à un seigneur de la suite de Jacques II Stuart, roi d'Angleterre.

***

La police anglaise a trouvé en la possession de Gotcho Spira, l'auteur du vol de la bibliothèque de Saint-Germain, un exemplaire des *Coutumes du gouvernement de Péronne*, qui avait été dérobé à la bibliothèque communale de Roye (Somme).

***

Des sculptures de l'époque gallo-romaine et du moyen-âge, pour la plupart de grande valeur, déposées dans le jardin de l'Hôtel-de-Ville de Beaune, y ont été mutilées de façon sauvage.

A Dijon, les belles sculptures romanes de Saint-Philibert ont été dégradées à coups de pierres.

***

Les jardins du Vatican. — M. Sévéri, directeur des jardins publics de Rome, directeur technique de l'œuvre romaine des jardins ouvriers, publie dans la revue « La Villa e il giardino » un intéressant article historique et descriptif sur les jardins du Vatican. Son étude est agrémentée de plusieurs photographies.

L'origine des jardins du Vatican, qui occupent l'emplacement du cirque et des jardins de Néron, remonte à 1230, c'est-à-dire au pontificat de Nicolas III. Tous les Papes qui se sont succédé depuis cette époque ont travaillé à leur embellissement. Les nombreuses et riches fontaines qui les arrosent sont dues à Paul V.

Le style est en général celui qui était préféré aux XVIe et XVIIe siècles : géométrique et monotone, s'harmonisant dans son ensemble avec le palais et des monuments environnants. Toutefois, rien qui ressemble au fétichisme de l'art ; tandis que, d'une part, Grégoire XIV, sur les dessins de Rinaldi, supprimait tout un quartier des anciennes plantations pour les remplacer par la gigantesque corbeille où se dessine l'écusson papal, il transformait en même temps en jardin anglais, aux riants boulingrins le bois qui entourait le casino de Pie IV.

M. Sévéri fait justement remarquer que les Papes, dans le but d'encourager l'horticulture, eurent constamment l'ambition d'être les premiers à cultiver chez eux les plantes exotiques et les légumes nouveaux et à utiliser les essences d'introduction récente.

Toute la partie des jardins du Vatican qui conserve l'ancienne disposition est plantée surtout de « Quercus ilez » ; les allées, tirées au cordeau, sont flanquées de haies de bois et de lauriers. Le jardin privé, avec ses massifs, ses pelouses et ses vignes, a été planté sur les dessins de

Bramanie et est identique à tous les jardins du XVe siècle.

M. Sévéri termine son article en rappelant que c'est dans les jardins du Vatican qu'il faut placer le premier jardin botanique connu en Europe. Ce fait historique vient d'être établi d'une façon irréfutable dans les premiers fascicules de la « Flora romana » par le savant directeur du jardin botanique de l'Université de Rome, M. Pirotta.

***

Dans les œuvres d'art on distingue la droite de la gauche en se plaçant au point de vue *objectif* et non *subjectif*. M. le comte Van der Straeten-Ponthoz, qui a fait admettre cette proposition dans les Congrès des Sociétés Savantes, continue à batailler pour la faire admettre même lorsqu'il s'agit de choses profanes. A propos d'une circulaire ministérielle engageant à coller le timbre d'affranchissement à l'angle *droit* supérieur de l'enveloppe il écrit au *Courrier de Bruxelles :*

« C'est une erreur, c'est à l'angle *gauche* supérieur, que le timbre doit se coller, comme cela se pratique habituellement.

» Il est généralement admis aujourd'hui que l'enveloppe d'une lettre comme la carte correspondance, a sa *droite* et sa *gauche propres et ne les reçoit plus* de celui qui *place le timbre d'affranchissement* ou *écrit la lettre.*

» Le jour où l'on fera pour la *Poste* ce que l'on a fait pour le *Palais du Roi*, pour le *Cinquantenaire* en leur *donnant leur droite et leur gauche*, il faudra recommencer à paperasser pour les timbres-poste. »

***

La Revue *le Correspondant*, de Paris, consacre au baron Jean Béthune un touchant article, dû à la plume de M. Geoffroy de Grandmaison.

A peu d'hommes en ce monde, dit-il, est donnée la gloire de faire école et de perpétuer leur pensée dans un corps de disciples animés du même esprit. Cette gloire appartient, en Belgique, à celui qui, pour sa famille, fut le baron Béthune, pour ses compatriotes, le « bon Monsieur » Béthune, et qui sera « Maître » Jean Béthune devant la postérité.

« Douze ans à peine ont passé sur sa tombe et voici un monument littéraire consacré à sa gloire [1]. L'histoire de sa vie manifeste l'idéal d'un grand artiste et les réalités de l'existence d'un homme de bien. En France, où il cultivait de nobles amitiés, il est bon de le mieux faire connaître. »

« Béthune, après avoir libéralement ouvert ses cartons à ses amis, à ses confrères, songea à multiplier le bienfait de ses conseils en groupant des jeunes gens chez qui s'affirmait le goût des arts.

» De cette pensée naquirent les écoles Saint-Luc qui, bientôt, fleurirent en Belgique. But, moyen, instrument étaient dignes d'un artiste et d'un chrétien : défendre les jeunes artistes contre les maximes et les dangers du paganisme, leur faire étudier les monuments du moyen-âge et confier cette mission au zèle et à la vertu des Frères de la Doctrine chrétienne. Jamais on ne fit œuvre d'une plus saine et plus prévoyante démocratie, d'un plus sincère attachement doublé de respect pour les classes populaires, d'un sens plus avisé pour la formation esthétique des humbles dans un temps utilitaire. Le baron Béthune se souvenait quels admirables artistes avaient été ces pauvres gens du XIIIe siècle, qui ont bâti nos cathédrales sans laisser deviner leur nom ; élèves de leur foi et de leur piété, ni Phidias ni Vitruve ne les avaient formés.

» ... Ces Ecoles Saint-Luc dont la première fut ouverte, à Gand au mois de décembre 1862, poursuivent donc deux buts : former des artistes chrétiens et donner un enseignement technique rationnel. Voilà pourquoi l'on y exclut le nu dans les modèles, pourquoi la prière encadre les classes et qu'une retraite annuelle est d'usage, pourquoi les professeurs sont des religieux ; ce sont là, en leur genre, d'excellentes écoles d'adultes.

« Des Ecoles Saint-Luc existent aujourd'hui à Gand, Tournai, Liége, trois à Bruxelles : elles renferment 2725 élèves. Depuis quarante années, elles ont fourni plus de 509 personnes distinguées dans leur carrière et mis en état d'exercer un métier lucratif et honorable, plus de 2000 contremaîtres et ouvriers. »

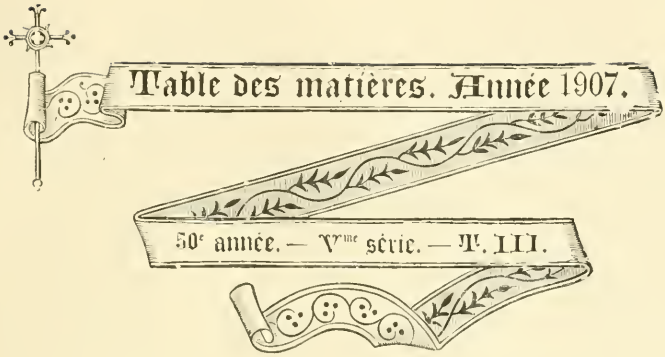
Citons aussi ce que dit l'écrivain du *Correspondant*, d'une des premières créations artistiques et pieuses de Béthune :

« L'ensemble le plus complet de son genre artistique, de son goût personnel, de son rêve, est comme réalisé au village de Vyve-Capelle, dans la Flandre occidentale. A une petite distance vers le nord de la ville de Bruges, s'élèvent aujourd'hui une église sous le vocable de Notre-Dame et Saint-Philippe, un groupe de constructions composé d'un presbytère, de deux bâtiments scolaires, de deux petits couvents destinés aux communautés des frères et des religieuses dirigeant ces écoles. L'église doit son origine à une chapelle construite vers le milieu du XIVe siècle. Ce sanctuaire ruiné par les Gueux, restauré, dévasté de nouveau à la Révolution, servait encore de grange en 1827. Acheté pour être rendu au culte, il fut plus tard confié à l'habileté restauratrice du baron Béthune. Assurément celui-ci a produit des œuvres plus considérables ; aucune ne porte mieux le caractère de son énergie personnelle.

» A l'idée vraiment chrétienne il a trouvé l'expression éloquente qui convenait. Toute l'église est ornée de vitraux peints dans son atelier. Près de l'église, le presbytère au porche surbaissé donne accès à l'enclos fleuri qui entoure l'église et l'habitation du curé. Tout ce groupe de constructions en style de l'architecture brugeoise, semble l'évocation même du passé ; et lorsque le temps aura apporté la coloration et le charme de ce qui appartient aux souvenirs déjà lointains, c'est au XVe siècle que l'on attribuera cet ensemble si harmonieux. »

1. Le Baron Béthune, fondateur des écoles de Saint-Luc, *étude bibliographique*, par J. Helbig. Bruges, 1907. Éditeurs, Desclée, De Brouwer et Cie.

Imprimé par Desclée, De Brouwer & Cie, LILLE-PARIS-BRUGES-BRUXELLES-ROME.



Saint-Trophime et les Champs Élysées d'Arles, par M. L. Maître. ... ... p. 1
La Vie de Jésus-Christ sculptée dans les anciens portails, par M. G. Sanoner. pp. 17, 156, 235, 310, 366 *(à suivre)*.
L'Art chrétien monumental, par M. L. Cloquet. .. .. pp. 26, 83
La future cathédrale de Lille, par M. L. Cloquet. ... ... p. 33
Le trésor du prieuré de Saint-Nicolas d'Oignies, par W.-H. James Weale. ... ... p. 73
Le symbolisme du portail méridional (baie de gauche) de la cathédrale de Chartres (XIIIe siècle), par M. L. Lefèvre. ... ... p. 100
Églises à plan rayonnant en Danemark, par M. Vilh Lorenzen de Copenhagen. ... p. 145
Les Anges, M. L. Cloquet. ... ... pp. 164, 226, 297
Maître Jean Bethune, M. L. Cloquet. ... ... p. 175
L'oratoire mérovingien de Saint-Laurent de Grenoble, M. L. Maître. ... ... p. 217
Carrelage de l'abbaye d'Asnières, M. J. Chappée. ... ... p. 289
La crypte de Saint-Avit d'Orléans, son âge d'après ses caractères, par M. L. Maître. p. 361

Mélanges.

La galerie Campana (L. Cloquet). Padoue et Vérone (le même). ... ... p. 43

Les peintures de l'eglise de St-Créac (Gers), (L. Germain de Maidy). — Phidias (L. C.). — Iconographie de Notre-Dame de la Treille, à Lille. — L'éducation artistique à l'École et au Foyer (Eug. Haverland). ... ... p. 108

Jésus-Christ représenté comme Apothicaire (A. Brykczynski). — Peintures décoratives à l'église Sainte-Walburge à Audenarde (R. M.). — Deux imagiers dijonnais du XVIe siècle (H. Chabeuf). . . . . p. 184

Lutrins d'anciennes Chartreuses (Dom L.-M. de Massiac). — Deux imagiers dijonnais du XVIe siècle (H. Chabeuf). — L'Agnus Dei au XIIe siècle (L. Eug. Lefèvre). — Les sanctuaires de St-Menas en Égypte (R. M.) — Plat en cuivre, Chandelier (J. C.) ... p. 249

Campin et Daret (L. Cloquet). — Saint-Jacques à Bois-le-Duc (le même). — L'art gothique à Burgos au XXe siecle (E. Roulin, O. S. B.) ... p. 326

L'église Saint-Pierre à Louvain a-t-elle possédé une crypte? (R. M.) — L'art nouveau anglais (L. C.). — L'application des ors en enluminure (le même). — Maria sponsa Filii Dei (Paul Perdrizet). — Inventaires et monographies d'églises (L. C.) p. 382

Correspondances.

Pologne (Ant. Brykczynski). ... p. 46

Angleterre (John Bilson). — Italie (le Dr Albert Battandier). ... p. 113

La Vierge à la Massue (H. Brunelli). ... p. 193

Italie (le Dr Alb. Battandier). — Idem, (M. Romieux). — France (Eug. Lefèvre). p. 268

Danemark (Vilh. Lorenzen). ... p. 336

France (le chan. H. J. Ply). ... p. 402

Travaux des Sociétés savantes.

FRANCE. — Société nationale des Antiquaires de France. pp. 53, 118, 194, 274, 338, 404
Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. ... pp. 53, 118, 195, 274, 338, 403
Société archéologique du Midi de la France. ... p. 53
Congrès des Sociétés savantes de Paris et des Départements. ... p. 197
Société des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc. ... p. 198
Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements. ... p. 276
Congrès archéologique de France. ... p. 339
BELGIQUE. — Société d'histoire et d'archéologie de Gand. ... p. 119
Société diocésaine d'art et d'histoire de Liége. ... pp. 198, 277
Cercle archéologique et historique d'Audenarde. ... p. 198
Société d'Archéologie de Bruxelles. ... p. 277
Inventaires archéologiques de Belgique. ... p. 339
Cercle archéologique de Mons. ... p. 339
Société historique et archéologique dans le Limbourg. ... p. 339
Commission royale des Monuments de Belgique. ... p. 404
Congrès archéologique de Gand. ... p. 405
Académie d'Archéologie de Belgique. ... p. 407
Société d'Émulation de Bruges. ... p. 408

Bibliographie.

Première livraison. — Le baron Bethune, par J. Helbig. — L'art mosan, par le même. — Les quatre Saints couronnés, par A. de Ceuleneer. — Les matins à Florence, par John Ruskin. — Le beffroi de Rouen, par H. Loriquet. ... p. 55

Deuxième livraison. — Inventaires des objets mobiliers anciens, par A. de Ceuleneer. — Palestine et Syrie. — La documentation de l'iconographie. — Documents d'Art liégeois, par H. Delmotte. — Le Puy Notre-Dame, par Éd. Soyez. — Effiat et Aigueperse, par L. Quarré-Reybourbon. — Armorial des Papes, par le chan. Th. Leuridan. — Dictionnaire de devises ecclésiastiques, par H. Tausin. — La maison flamande d'Anderlecht, par P. Wytsmans. — Le tympan sculpté de l'église Saint-Pierre d'Étampes, par E. Lefebre. ... ...

Sixième livraison. — LES TRÉSORS D'ART RELIGIEUX EN FRANCE. — MUSIQUE RELIGIEUSE : Pérouse, Saint-Hubert. — FOUILLES ET DÉCOUVERTES : Liége, Rome, Carthage. — MONUMENTS ANCIENS : Vendôme, Valloires, Bourges, Paris, Bruxelles, Bruges. — MUSÉES : Vatican, Paris, Louvre. — PEINTURES MURALES : Étampes. — NOUVELLES. ... ... p. 425

Table des Planches.

I. — La Sainte Face, peinture à l'huile par le baron Bethune.

II. — Carrelage de l'abbaye d'Asnières. Dessins d'ensemble.

Vignettes intercalées dans le texte.

Grottes de St-Trophime, dite confessionnal. p. 3
Oratoire de St-Trophime à Montmajour. » 5
Galerie du cloître de Montmajour (XIIe s.) » 7
Chevet de Saint-Honorat. ... ... » 8
Les Aliscamps d'Arles. ... ... » 13
Caves de Saint-Trophime à Arles. ... ... » 15
Porte de l'église de Stänga. ... ... » 19
Retable (bois) de l'église de Thielen. ... » 21
Id. de St-Germain l'Auxerrois. » 23
Retable (pierre) de la Brömsenkapelle à Saint-Jacques de Lübecq. ... ... » 24
Ravenne. — Baptistère des Orthodoxes. ... » 26
Id. Id. de la cathédr., octogone. » 27
Id. Id. Id. voûte. ... » 28
Id. Église de St-Vital, plan. ... » 29
Id. Poteries de la voûte de Saint-Vital. ... ... » 29
Id. Intérieur de la basil. Id. » 29
Id. Coupe longitudinale. Id. » 30
Id. L'empereur Justinien et l'évêque Maximilien. ... ... » 30
Id. Mosaïque de Saint-Vital. ... » 31
Venise. Cathédrale de Saint-Marc. ... » 32
Id. Id. Id. plan. » 33
Égl. N.-D. de la Treille à Lille, façade latér. » 34
Id. façade princ. » 35
Id. pavement du chœur. » 36
Id. le labyrinthe. ... ... » 37
Triomphe de saint Augustin, musée de Besançon. ... ... » 39
La Crucifixion du musée de Colmar. ... » 40
Predella, école de Botticelli, musée du Louvre. ... ... » 41
Vierge à la massue, musée de Montpellier. » 41
Padoue. — La chapelle Saint-Antoine. » 42
Id. Église Saint-Antoine. ... ... » 43
Id. La cathédrale. ... ... » 44
Id. Église des Carmes. ... ... » 44
Id. Id. des Ermites ... ... » 45
Vérone. — Pont della Pietra. ... ... p. 45
Id. — ... ... » 46
Id. Les jardins Giusti. ... ... » 46
Id. L'intérieur de l'arène. ... ... » 47
Varsovie. — Triptyque, musée des Beaux-Arts. ... ... » 49
Adoration des Bergers. ... ... » 50
Gand. — Cart. de Vitrail : la Vierge de Pitié. » 55
Courtrai. — Id. S. Roch faisant la charité. ... ... » 55
Vitrail de l'abbatiale de Maredsous. ... » 56
Collégiale de Huy. — Vue extérieure. ... » 58
Croix-reliquaire de Notre-Dame à Namur. » 59
Reliquaire de saint Pierre. ... ... » 59
Cathédrale de Huy. — Vue intérieure. .. » 60
Église Saint-Pierre à Louvain. — Plan. » 65
Id. Id. » 66
Hiérothèque d'Oignies. — Face. ... ... » 75
Id. Revers, détail de la figure de la Sainte Vierge. ... ... » 76
Phylactère d'Oignies. — Face. ... ... » 77
Id. Id. ... ... » 79
Id. Revers. ... ... » 80
Id. Id. ... ... » 81
Église de Germiny-les-Prés. — Coupe. ... » 85
Id. Plan. ... » 85
Église patriarc. d'Etschmiadsin. — Plan. » 85
Notre-Dame d'Aubiac. — Plan. ... ... » 86
Baptistère de Novare. ... ... » 87
Plan de la mosquée d'Omar à Jérusalem. » 88
Saint-Michel de Ségovie. ... ... » 88
Plan de la rotonde d'Aix. ... ... » 89
Aix-la-Chapelle. — Coupe du dôme. ... » 89
Id. Vue intérieure. ... » 90
Égl. de St-Grégoire d'Etschmiadsin. Plan. » 91
Chapelle palatine d'Aix. ... ... » 92
Église d'Ottmarsheim (Alsace). ... ... » 92
Walkhof de Nimègue. ... ... » 93
Id. Vue de la chapelle castrale. » 94

Façade de l'égsle d'Essen. ... ... p. 95
Id. Plan du 1er et 2d étages. » 95
Saint-Servais de Maestricht. — Coupole. » 96
Plan de Saint-Front de Périgueux. ... » 96
Intérieur de l'église de Périgueux. ... ... » 97
Plan de Saint-Michel de Linio. ... ... » 98
Id de Terrasa. ... » 99
Portail de l'église Notre-Dame d'Étampes. » 102
Portail de la cathédrale de Chartres. ... » 104
Frise des Panathénées. ... ... » 110
Apollon Sauroctone. ... ... » 111
Nappes d'autel. ... ... » 127
Mitre en parchemin avec orfrois à Namur. » 130
Manipule brodé de Namur. ... . » 130
Ciboire émaillé de Klosterneubourg. ... » 131
Croix émaillée de la Collect. Schnütgen. » 132
Plan de l'église de Kallundborg. ... ... » 145
Église de Kallundborg. ... . » 146
Id. Id. ... ... » 146
Id. de Store-Heddinge. — Plan. ... » 147
Id. Id. Le chœur. » 148
Plan de la rotonde d'Aix. ... ... » 148
Coupe du dôme d'Aix-la-Chapelle. ... » 148
Église d'Ottmarsheim (Alsace) ... .. » 149
Id. de Bjernede. ... ... » 150
Id. d'Osterlarsker. ... ... » 151
Id. Id. ... ... » 151
Id. de Ledöje. ... ... » 153
Id. — Coupe de la nef. ... » 153
Vérone. — Porte de l'église Ste-Anastasie. » 158
Léon. — Tombeau de don Ordoño. ... ... » 160
Église St-Thibault de Thann. — Tympan. » 162
Détail des vantaux de San Zeno de Vérone. » 163
Ange musicien de Fra Angelico. ... ... » 164
Diptyque du XI siècle. ... ... » 165
Annonciation de la Sainte Vierge. ... » 166
Sarcophage de Saint-Andéol. ... ... » 167
Ange musicien de Vivarini Alvise. ... » 167
Ange de l'Annonciation à Tournai. ... » 167
Couronnem. de la Ste Vierge au Vatican. » 168
Id. Id. ... ... » 169
Anges musiciens nimbés. ... ... » 170
Mosaïque de Saint-Apollinaire le Neuf. » 170
La Madone et l'Enfant Jésus. ... ... » 171
Peintures murales de St-Martin à Hal. » 172
Légende de sainte Marguerite. Fresque. » 172
Saint Mathieu. ... ... » 172
Cathédr. de Tournai. — Fresque du XIIe s. » 173
Id. Id. » 173
Anges portant un reliquaire. ... . » 173
Parme. — Baptême du Christ. ... .. » 174
Ostensoir du Trésor de l'abbaye de Beuron. » 176
Bannière de Congrégation. ... ... » 177
Isaïe, David et Jérémie. ... ... » 178
Château de Schelderode lez Gand. ... ... » 179
Église du Trieu de Courrière (province de Namur). ... ... » 180
Bibliothèque de l'abbaye de Maredsous. p. 181
Tête de page d'un bréviaire. ... ... » 183
Vienne. — Jésus apothic., d'après A. Grimus. » 185
Id. Id. d'après Hellmann. » 186
Jésus apoth., égl. de Werder-lez-Postdam. » 187
Jésus distribuant des médicaments. ... » 187
Jésus apothicaire, vitrail du musée de Zurich. » 187
Égl. Ste-Walburge à Audenarde, décorat. » 188
Id. Id. voûte d'une travée. » 189
Id. Id. décoration. ... ... » 190
Encolpium de Saint-Badilon. ... ... » 201
Cuve des fonts mosans de Hoyer. ... ... » 202
Fonts westphaliens de Keltum sur Sylt. » 202
Fonts gottlandais de Haddeby. ... ... » 203
Fonts en granit de Gross-Solt. ... ... » 203
Débris de fonts de Namur. ... ... » 204
St-Laurent de Grenoble. — Côté Nord. ... » 219
Id. Chap. souter. Plan. » 222
Id. Vue du sous-sol. » 223
Baptême de Notre-Seigneur Jésus-Christ. » 226
Annonciation. ... ... » 226
Chœur des anges polyptyque d'Isenheim. » 227
Vignette de la *Biblia Sacra*. ... ... » 228
Tapisseries de la cathédr. d'Angers (2 vign.) » 228
Couronnement de la Sainte Vierge. ... ... » 229
Bas-relief à Pistoia. ... ... » 229
Anges de la châsse sainte Ursule à Bruges. » 230
La Sainte Famille. ... ... » 230
Ange céroféraire. ... ... » 231
Madone d'Holbein le Vieux. ... ... » 231
Jésus au Jardin des Oliviers. ... ... » 231
Miniature italienne. ... ... » 232
Triomphe du Christ à la cath. d'Auxerre. » 232
Peinture à la cathédrale de Bonn. ... ... » 233
La Vierge et l'Enfant Jésus. ... ... » 233
Statue de la Vierge à la cathédr. de Reims. » 234
Le Saint-Sacrement. ... ... » 234
L'Assomption. ... ... » 234
Façade de St-Gilles. — Détail de la porte » 237
Cathédrale de Pise. — Détail de l'ambon. » 238
Détail de la façade d'Orviéto. ... . » 239
Retable de Touffreville (Seine-Inférieure). » 241
Porte de la chap. Santa Catalin de Burgos. » 243
Détail du retable de Thielen. ... ... » 245
Tympan de la porte de l'église Saint-Pons. » 246
Détail du chandelier de St-Paul à Rome. » 247
Lutrin de la Porte-Dieu, époque Louis XV. » 250
Portail de la cathédr. de Cahors (XIIe s.). » 256
Plat en cuivre argenté. ... ... » 265
Chandelier du XIIIe siècle. — Socle. ... » 266
Id. Id. Bobèche. » 266
La Sainte Cène. ... ... » 273
Abbat. de Lorsch. — Une des trois travées. » 277
Abbaye d'Orval. ... ... » 282
Abb. d'Asnières. — Carrelage du chœur. » 290
Id Carrelages (20 grav). pp. 291 à 296
Ange thuriféraire. ... ... p. 297

Bas-relief à la Ferté-Milon. ... ... p. 297
Baptême du Christ. ... ... » 297
L'Assomption de la Vierge. ... ... » 298
Id. ... ... » 299
L'Adoration des Rois Mages. ... ... » 299
Saint Joseph. ... ... » 300
Le Calvaire. ... ... » 300
Le Jugement dernier. ... ... » 300
Id. Id. ... ... » 301
Ancien flabellum. ... ... » 302
Le Père Éternel. ... ... » 302
Ancien flabellum. ... ... » 303
Anges : Séraphin ; Chérubin ; Trône ; Domination ; Principauté ; Puissance ; Vertu ; Archange ; Ange ; S. Michel. pp. 303 à 307
Raphaël et Tobie. ... ... p. 307
Id. ... ... » 308
Ange portant un phylactère. ... ... » 309
Porte de la cathédrale de Monopoli. ... » 310
Tympan de porte de San Isidoro de Léon. » 311
Tympan de l'Église St-Hilaire de Foussais. » 312
Bas-relief du cloître de San Domingo de Silos. ... ... » 313
Retable peint de l'église de Kaysersberg. » 315
Fragment du retable de Thielen. ... » 316
Retable d'Airion. ... ... » 318
Le Christ mis au tombeau par les anges. » 319
Tombeau dans l'église de Neuweiler. ... » 320
Tympan de la cathédrale de Bitonto. ... » 321
Vantaux du Campanile de Pise. .. ... » 322
Vantaux de Bénévent. ... ... » 323
Bas-relief de la façade de Lincoln. ... » 324
Église Saint-Jacques à Bois-le-Duc. .. » 328
Burgos. — Cloître de la cathédrale. .. » 330
Id. Maison du Cordon.... ... ... » 331
Id. Cheminée de la Chartreuse. ... » 332
Id. La Capitania General. ... ... » 333
Id. Tombeau de Garcia Gonzalez. ... » 334
Nef de l'église Saint-Lazare d'Avallon. » 340
Fronton de l'abbaye de Vézelay. ... ... » 341
St-Père sous Vézelay. — Plan. ... ... » 342
Id. Coupe. ... ... » 342
Id. Id. ... ... » 343
Maison gothique à Tournai. ... ... » 345
Budrun. — Plan de la basilique Nord ... » 346
Kanytelideis — Plan de la basilique n° 1. » 346
Korghoz. — Plan de la basilique n° 4. » 347
Daloueh. — Plan de la basilique n° 1. » 347
Is-Sanamên. — Plan du Tychaion. ... p. 347
Id. Coupe A B du Tychaion » 348
Id. Coupe C D du Tychaion. » 348
Notre-Dame-la-Grande à Poitiers. ... » 348
Cathédr. de Rouen. — Façade méridionale. » 349
Cathédr. de Chartres. — Portail Id. » 350
Id. Façade. ... ... » 351
Cathédr. d'Auxerre. — Gâbles du portail. » 352
La Sainte-Chapelle à Paris. ... ... » 353
Clocher de Châteauneuf. ... ... » 353
Clocher de Brantôme. ... ... » 353
Église St-Bénigne à Dijon. — Plan. ... » 357
Id. Façade. ... » 357
Crypte de l'église St-Avit, à Orléans. ... » 362
Id. Id. Confession. » 364
Les Stes Femmes au tombeau, bas-relief à Bénévent. » 367
Id. à Mantes. » 369
Id. à Orviéto. » 370
Retable d'Ambierle. ... ... » 373
Retable de Véthueil. ... ... » 374
La Résurrection albâtre à Beauvais. ... » 376
Le Christ et la Madeleine, bas-relief à Notre-Dame de Paris. ... ... » 378
Portail de la cathédrale de Huesca. ... » 379
Noli me tangere, à la façade d'Orviéto. » 380
Christ et les trois Marie à N.-D. de Paris. » 381
St-Pierre à Louvain. — Chœur. ... ... » 383
Id. Coupe sur la nef. ... » 384
Id. Fragment du chevet. » 385
Id. Plan. ... ... » 386
Id. Souterrains. ... » 387
Id. Id. ... » 388
Vierge de Maxéville. ... ... » 393
Id. du musée de Cluny. .. .. » 395
Id. de Saint-Dié. ... ... » 395
Dordogne. — Cloche archaïque. ... ... » 409
Id. Inscription de la cloche de St-Julien-de-Castelnaud. » 410
Ornem. de la cloche goth. de Chancelade. » 410
Chœur de l'égl. St-Jacques à Bois-le-Duc » 412
Histoire du mauvais riche. — Détail. ... » 415
Au portail des Libraires à Rouen. Id. » 416
Id. Id. » 416
Portail des Librairies. Id. » 417
Peigne liturgique de S. Héribert. ... ... » 418
Évangéliaire de Trèves, 1380. — La Pentecôte. ... ... » 419

Table par noms d'auteurs.

ARNAULT (André). — Monuments anciens (Chronique). ... ... p. 357
BATTANDIER (Dr A.) — Correspondance d'Italie. ... ... pp. 114, 268
BILSON (John). — Id. d'Angleterre ... ... p. 113
BRUNELLI (H.). — La Vierge à la Massue (Correspondance). ... ... p. 193

BRYKCZYNSKI (A.). — Jésus-Christ représenté comme Apothicaire (Mélanges). ... p. 184
Correspondance de Pologne. ... p. 49
CHABEUF (H.). — Deux imagiers dijonnais du XVIe siècle (Mélanges). ... pp. 191, 251
Le tombeau de Léon XIII (Chronique). ... p. 356
CHAPPÉE (J.). — Carrelage de l'abbaye d'Asnières ... p. 289
CLOQUET (Louis). — L'Art chrétien monumental. ... pp. 26, 83
La future cathédrale de Lille. ... p. 34
Les Anges. ... pp. 164, 226, 297
Maître Jean Bethune. ... p. 175
La galerie Campana (Mélanges). ... p. 39
Padoue et Vérone (Id.). ... p. 43
Phidias (Id.). ... p. 109
Campin et Daret (Id.). ... p. 326
Église Saint-Jacques à Bois-le-Duc (Id.). ... p. 327
L'Art nouveau anglais (Id.). ... p. 390
L'application des ors en enluminure (Id.). ... p. 391
Travaux des Sociétés savantes. ... pp. 53, 118, 198, 277, 339
Bibliographie. ... pp. 55 à 62, 120 à 123, 126 à 133, 280 à 282, 345, 348, 411, 415
Périodiques. ... pp. 62, 205, 283
Monuments anciens (Chronique). ... pp. 65, 136
Nécrologie : Auguste Van Assche, l'abbé Marsaux, Maurice Lanore et le baron Jean-Baptiste Bethune. ... pp. 143, 215
C. M. — Bibliographie. ... p. 124
DE CEULENEER (A.). — Bibliographie. ... pp. 120, 281
DE MASSIAC (Dom L.-M.). — Lutrins d'anciennes Chartreuses (Mélanges). ... p. 249
FRIS (V.). — Travaux des Sociétés savantes. ... p. 405
GERMAIN DE MAIDY (L.). — Les peintures de l'église de Saint-Créac (Gers) (Mélanges). ... p. 108
HAVERLAND (Eug.). — L'Éducation artistique à l'École et au Foyer (Id.). ... p. 111
J. C. — Plat en cuivre — Chandelier (Id.). ... p. 265
KURTH (G.). — Jean Bethune et Jules Helbig (Chronique). ... p. 141
L. E. — Bibliographie. ... p. 344
LEFÈVRE (L.-Eug.). — Le symbolisme du portail méridional de la cathédrale de Chartres. ... p. 100
Les formules iconographiques de l'Agnus Dei au XIIe siècle (Mél.). ... p. 255
Correspondance de France. ... p. 273
LORENZEN (Vilh). — Églises à plan rayonnant en Danemark. ... p. 145
Correspondance de Danemark. ... p. 336
MAERE (R.). — Découv. de peint. décorat. à l'église Ste-Walburge à Audenarde (Mél.). ... p. 188
Les sanctuaires de Saint-Menas en Égypte (Id.). ... p. 263
L'église Saint-Pierre à Louvain a-t-elle possédé une crypte (Id.). ... p. 382
Bibliographie. ... pp. 126, 199, 200, 278, 346, 413
Périodiques. ... pp. 62, 123, 304, 418 à 422
MAITRE (L.). — Saint-Trophime et les Champs Élysées d'Arles. ... p. 1
L'oratoire mérovingien de Saint-Laurent de Grenoble. ... p. 217
La crypte de Saint-Avit d'Orléans, son âge d'après ses caractères. ... p. 361
PERDRIZET (Paul). — Maria sponsa Filii Dei (Mélanges). ... p. 392
PLY (H.-J.). — Correspondance de France. ... p. 402
ROGER (D.). — Bibliographie. ... p. 409
ROULIN (E.). — L'Art gothique à Burgos au XXe siècle (Mélanges). ... p. 329
SANONER (G.). — La Vie de Jésus-Christ. ... pp. 17, 156, 235, 310, 366
VERWILGHEN (R.). — Bibliographie. ... p. 204
VAN COILLIE (A.). — Bibliographie. ... p. 412
WEALE (W.-H.-J.). — Le trésor du prieuré de Saint-Nicolas d'Oignies. ... p. 73
Lettre (Chronique). ... p. 215

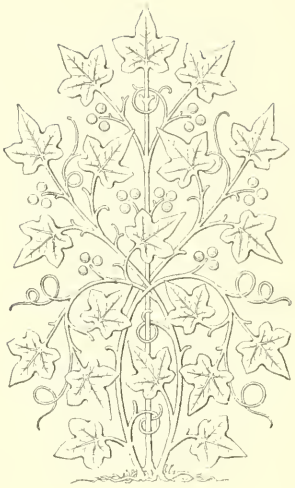


Table analytique

A

Abassides (architecture des), 275.
abbaye d'Asnières, 289 ; — Beaulieu, 113 ; — Durham, 88 ; — Essen, 94, 95 ; — Fountains, 113 ; — Furness, 113 ; — Grottaferrata, 413 ; — Marseille (Saint-Victor), 2 ; — Maubuisson, 118, 142 ; — Orval, 281, 282 ; — Parc, 382 ; — Royaumont, 194 ; — Saint-Martin-au-bois, 195 ; — Saint-Michel en l'Herm, 360 ; — Waverley, 113 ; — Ypres, 138.
Abbeville, portail sculpté, 17.
Abside de St-Honorat à Arles, 8.
Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 53, 118, 195, 274, 403.
achérotype (image), 270.
Adoration des bergers, 50, 51 ; — *des mages*, 51, 379 ; — *des anges*, 51.
Aerschot, église Notre-Dame, 190 ; — peintures murales, 138.
Afsné, église, 339.
Agnus Dei, en cire, 201 ; — (formules iconographiques de), 91, 225.
Aigueperse, église du XIIIe siècle, 122 ; — hôtel de ville, 122.
ailes (des anges), 172.
Airion (Oise), retable du XVe siècle, 318.
Aix, archevêché, 136 ; — oratoire Saint-Sauveur, 12 ; — richesses artistiques, 136 ; — vue perspective, 276.
Aix-la Chapelle, dôme, 89, 148 ; — église palatine, 92 ; — musée Suermondt, 288 ; — tissus à l'éléphant, 194 ; Vitrail de J. Bathune, 178.
Alaia, églises, 140.
Albano, cimetière souterrain, 130.
Albi, église Sainte-Cécile, 54.
Alésia, aqueduc, 275 ; — (emplacement d'), 53 ; — familles, 274, 275 ; — flûte de Pan, 195 ; — monument public antique, 275 ; — Sculptures gallo-romaines, 404.
Alexandrie, nécropole juive, 274.
Aliscamps (Les), 6 ; — Nécropole et vue, 13.
Allemagne, recueil de photographies de monuments anciens, 305.
Altamura bas-reliefs. Vie du Christ, 242, 323.
Altfrankische Bilder, 126.
Ambazac, châsse de S. Etienne de Muret, 425.
Ambierle, retable sculpté, 373.
Ambon méroviogien, 205.
Amiens, cathédrale, 350 ; — Le Puy Notre-Dame, 122 ; — musée de Picardie, 420 ; — tableaux de la confrérie du Puy Notre-Dame, 420.
ampoule en cristal, 201.
Amsterdam, peintures murales, 350 ; — statuettes en laiton, 132.
Anderlecht, maison flamande, 122.
André (S.), 77.
Angelico (fra), 164, 174, 252.
Angers historique, 128 ; — (tapisseries de la cathédrale, 223) ; — tour Saint-Aubin, 206.
anges, attitude et vêtement, 226 ; — attributs, 170 ; — chœurs, 427 ; — fonctions, 229 ; hiérarchie, 297 ; — représentation, 166 ; — de l'Annonciation, 167 ; — du Couronnement de la Vierge, 220 ; — gothiques, 174 ; — guerriers, 228 ; — musiciens, 164, 170, 172, 230 ; — nimbés, 171 ; au pied de la Croix, 239 ; — portant les instruments de la passion, 231 ; — portant un phylactère, 309.
Angleterre, publications archéol., 113.
Anjou, fabrique de faïence, 360.
anneau-disque, 345.
annonciation, 226.
Antellami, sculpteur, 163.
Antioche, temple d'or, 26.
Antoine de Padoue (S.) (statue), 419.
Anvers, cathédrale, 136 ; — barques anciennes, 407 ; — monument Appelmans, 405 ; — palais royal, 405 ; — la Vierge et l'Enfant, 62 ; — vitraux de la cathédrale, 57.
Apocalypse, bête à sept cornes, 195.
Appelmans, architecte, 405.
Apt, bas-relief du XIVe s., 197.
Aquileia, tombeau d'Hermagoras, 365.
arc brisé, 262.
archanges, 305-307.
archéologie, campanaire en Belgique, 407 ; — danoise, 336 ; — espagnole, 338 ; — européenne, 395. — musulmane, 275. — romaine, 416.
Archevêques d'Arles, 11.
architectes : Alard (J.), 281 ; — Appelmans, 405 ; — Austabours (Jean), 194 ; — Ballet (A.), 288 ; — Blondel, 403 ; — Bosch (Jérôme), 51 ; — Botticelli, 129 ; — Choisy, 103 ; — Corzo (Pietro), 45 ; — Cuypers (Joseph), 327, 412 ; — Duhamel (Al.), 385 ; — Fribonnier (Jean), 192 ; — Ghirlandajo, 129 ; — Giocondo, 48 ; — Jean de Baveu, 62 ; — Joly, 404 ; — Lamperez (D. Vincente), 337 ; — Langerock, 190, 287, 389 ; — Le Prestre (Blaise), 126 ; — Lescot (Pierre), 192 ; — Mengelberg (W.), 129 ; — Parler (les), 410 ; — Rosselli, 129 ; — San Gallo, 192 ; — Schneider (Const.), 420 ; — Stocchi (W.), 138 ; — Stuyt, (Jean), 327 ; — Tendo, 194 ; — Van Dormael, 204 ; — Van Overberg, 407 ; — Vestier (les), 211 ; — Vingeroedt, 66, 382 ; — Viollet le Duc, 54, 61.
architectes flamands, 407.
architecture, des Abassides, 275 ; — cistercienne en Belgique, 407 ; — coréenne, 276 ; — danoise, 143 ; — de l'Egypte chrét., 263 ; domestique, 345 ; — espagnole, 331 ; — moderne, 141 ; — monastique, 113 ; — orientale, 275 ; — privée, 198.
archives, de l'Aude (départementales), 197 — belges, 196 ; — Bruxelles (du Royaume), 384 ; — Naples (farnésiennes), 406 ; — petites, 406.
Ardilliers (église des), 270.
Arezzo, colonnade de la Renaissance, 271 ; — couvent des Carmes déchaussés, 271 ; — fresques, 271 ; — tympan de S. Maria della Pieve, 297.
Ariscola (Silvestre), sculpteur, 124.
Arles, caves de Saint-Trophime, 15 ; — Champs Elysées, 1 ; — cimetière des Aliscamps, 12, 13 ; — découvertes archéologiques, 14 ; — église Sainte-Croix, 86 ; — Saint-Trophime, 1 ; — tombeau romain du XIIe s., 242.
armoires eucharistiques, 411.
armoires des papes, 122.
armures de guerre, 286.
Arras, classement des deux places, 286.
art allemand, 165, 281 ; — ancien, 110 ; — athénien, 110 ; — brabançon, 407 ; — campanaire, 409 ; — chrétien, 303 ; — chrétien monumental, 26, 83 ; — chrétien primitif, 263, 346 ; — espagnol, 128, 133 — flamand, 132 ; — gothique, 109, 329 ; — latin, 84 ; — liégeois, 121 ; — lombard, 238 ; — médiéval, 61 ; — moderne, 124 ; — mosan, 57 ; — musulman, 275 ; — national traditionnel, 328 ; — nouveau, 329 ; — anglais, 390 ; — ombrien, 119, 193 ; — païen, 109 ; — du portrait, 199 ; — religieux, 425 ; — roman, 287 ; — danois, 155 ; — russe, 420 ; — scandinave, 125.
Art et les artistes (L'), 128 ; — Collection locale (d'), 206 ; — *à l'école et au foyer*, 111 ; — *en Flandre*, 125 ; — *et l'histoire (Études sur l')*, 278 ; — *moderne*, 124.
Art Worker's (the), 390.
artisans (éducation des), 121.
artistes byzantins, 244, 310, 367 ; — champenois, 380 ; — grecs, 109, 312, 367 ; — levallois, 411 ; — modernes, 390 ; — occidentaux, 317.
Arts anciens en Flandre (Les), 62.
Ascension, 255.
Asclepius, 6.
Asie, basiliques chrétiennes, 340.
Asnières, abbaye, 289 ; église abbatiale, 289 ; carrelage du chœur, 289-206 ; — plan du chœur 290.
Assomption, 234.
Aubazine église, 420.
Aubiac, église Notre-Dame, 86.
Aubusson (tapisseries d'), 195.
Aude, archives départementales, 197
Audenarde, *Cercle archéologique et historique* 198 ; — église Sainte-Walburge, 70, 188 — peintures murales, 188-190 ; — tour Sainte-Walburge, 198.
Augustin (S.) (triomphe de), 39.
Austria (L'), 123.
Auxerre, portail méridional de la cathédrale 351 — triomphe du Christ, 232 ; — Voûte de la crypte à la cathédrale 231
Avallon, *Congrès archéologique de France*, 330 ; — église Saint-Lazare, 340 ; — Saint-Martin du Bourg, 340 ; — Linteau de Saint Lazare 340 ; — maisons antiques, 340, —

pierres tombales du XIVe s., 340, — tour de l'Horloge, 340.
Avignon, fresques du XIVe s., 09 ; — palais des papes, 421 ; — (fresques du), 107, 210; — musée Calvet, 420 ; — orfèvrerie religieuse, 197.
Avila, église franciscaine, 128.
Avit d'Orléans (Saint-), crypte 361, plan 362, vue 363.

B

Badilon (eucolpium de S.), 201.
Ballum, fonts baptismaux, 202.
bannière de procession, 177.
baptistères, 87 ; — de Ravenne, 26 à 28.
Barbier de Montault (Mgr X.), 122.
Barcelone, stalles de la cathédrale, 285.
Baerze (Jacques de la), sculpteur, 407.
basilique à Bahiret-el-Arneb, 139 ; — Budrum, 346 ; — chrétienne en Asie, 346 ; — hellénistique, 346 ; — à Kanytelidèes, 340 ; — Steinbach, 86.
bas-reliefs byzantins, 274 ; — votifs, 207 ; — du XIVe s., 197.
bassin en cuivre du XIIe s., 118.
Battendier (Alb.), 117, 272.
Baudime (S.) (buste-reliquaire de), 287.
Beaulieu, abbaye, 113 ; — porche, 195.
Beaune, sculptures gallo-romaines, 431 ; — tapisseries de Notre-Dame, 420.
Beauvais, monte solaire du XVIe s., 53 ; — *Résurrection* (albâtre du musée), 376 ; — (Sibylle de), 276.
Belgique, *Académie d'Archéologie*, 407 ; — archéologie campanaire, 407 ; — architecture cistercienne, 407 ; — *Commission royale des monuments*, 339, 359, 396, 404 ; — (concours de l'académie royale de), 215 ; — habitations anciennes, 284
Bénévent, vantaux historiés, 318, 322, 323, 367.
Bergognone (Ambr.), peintre, 229.
Berlin, ivoire français du XIIIe s., 379 ; — musée, 327 ; — photographie des monuments anciens, 395.
Bernard (S.), 260.
Bernardin de Sienne (S.) (portrait de), 414.
Berthelé (Jos.), 409.
Besançon, hôtel de ville, 191 ; — musée, 39.
Bethune (bon), 55, 141, 144, 175, 215, 432.
Beziers, crypte Sainte-Aphrodise, 197.
Bible moralisée, 195 ; — (allégories de la), 274.
Biblia pauperum, manuscrit, 418.
bibliothèque de Bruxelles (de Bourgogne), 286 ; — Dijon, 286 ; — Mareds-ous, 181 ; — Munich (royale), 197 ; — Paris (nationale), 275, 420 ; — Sainte-Geneviève, 403 ; — Saint-Germain en Laye, 431.
Bilson (John), 113.
Bin-bir-Kilissé, églises chrétiennes, 347.
Bitonto (Italie), tympan de la cath., 321.
Biernede, église, 150.
Bles (Henri), peintre, 286.
Bois-le-Duc, église St-Jacques, 327, 328, 412.
Boniface (S.) (buste-reliquaire de), 131.
Bordeaux, *Congrès d'histoire et d'archéologie*, 288 ; — lutrin en noyer, 250.
Bornholm, église, 151.
Bosch (Jérome), peintre, 51.
Botticelli, peintre, 129.
Bourdichon (Jean), peintre miniaturiste, 275.
Bourges, ancien jubé, 312 ; — compte et délibérations du chapitre Saint-Pierre le Puellier, 276 ; — façade sculptée, 312.
Bourget du Lac, église, 53.
Bourgogne, (archit. en), 340.
Bouvignes, retable sculpté, 286.
Brantôme, clocher, 353.
Bressers (L.), peintre, 190.
briques avec inscriptions, 421.
broderies artistiques, 286.
Brouage, remparts, 287.
Bruges, châsse de sainte Ursule, 230 ; — Exposition de la Toison d'or, 212, 285 ; — hôtel Gruuthuuse, 213 ; — musée, 124, 139 ; — peintures murales du XVe s., 166 ; — portes de Gand et Sainte-Croix, 429 ; — restaurations artistiques, 138 ; — *Société d'Émulation*, 408 ; — Tour Saint-Georges, 429.
Brutten (Zurich), fresques, 288.
Bruxelles, archives du royaume, 385 ; — bibliothèque de Bourgogne, 286 ; — collégiale SSts-Michel et Gudule, 24 ; — *Comité du Vieux Bruxelles*, 284 ; — cuve baptismale du XIIe s., 242 ; musée ancien, 213 ; — église N.-D. du Sablon, 429 ; — *Société d'archéologie*, 127, 277.
Brykczynski (Ant.), 49, 138.
Budrun, basilique, 346.
Bulletin archéologique de Tarn et Garonne, 127 ; — *des métiers d'art*, 133 ; — *monumental*, 205, 348, 399 ; — *des musées royaux, des arts décoratifs et industriels de Bruxelles*, 207 ; — *de la Sociedad espanola de excursiones*, 128 ; — *de la Société des antiquaires de Picardie*, 127 ; — *de la Société des sciences et arts du Beaujolais*, 127.
Burgos, art gothique au XXe siècle, 329 ; — cheminée de la chartreuse de Miraflorès, 332 ; — la *Capitania general*, 333 ; — cloître de la cathédrale, 330, 331 ; — custodia en argent, 331 ; — église de la Merci, 332 ; — maison du Cordon, 333 ; — porte sculptée de la chapelle Santa-Catalina, 243 ; — église San-Nicolas, 331 ; — las Salezas, 333 ; — tombeau de Garcia Gonzalez, 334.
Buttin (Ch.), 345.
byzantin, style, 26 et suiv., 83 et suiv.

C

Caen, hôtel d'Ecouville, 126.
Cahors, tympan, 255, 256.
calvaire, 300 ; — calvaires bretons, 22, 240, 247.
Campana (galerie), 39.
Campanaire (archéol.), v. cloches.
Campin (Robert), peintre, 326.
Campine, nécropoles, 406.
candélabre pascal, 18.
Carcassonne (monographie de), 197 ; — sceau des Frères-Prêcheurs, 118.
carolingienne (arch.), 411.
carolingien (style), 90
carrelages émaillés, 289, 360.
Carthage, *Basilica Majorum*, 403 ; — fouilles, 197, 403 ; — inscriptions antiques, 196 ; — monnaie byzantine, 53, 274 ; — mosaiques, 196 ; — pierre gravée, 53 ; — plombs byzantins, 274 ; — sceaux, 118 ; — sceaux byzantins, 194.
catacombes de Rome, 139 ; — Hadrumète, 338.
cathédrale de : Aix-la-Chapelle, 89, 148 ; — Amiens, 350 ; — Cahors, 255, 256 ; — Chartres, 53, 100, 104, 350, 351 ; — Cologne 280, 350 ; — Dijon, 357 ; — Essen, 94 ; — Gand, 287 ; — Gap, 140 ; — Lille, 34 ; — Mende, 206 ; — Moutiers en Tarentaise, 67 ; — Nantes, 218 ; — Padoue, 44 ; — Périgueux, 96, 97 ; — Poitiers, 348 ; — Prague, 358 ; — Ratisbonne, 235 ; — Rouen, 340 ; — Tournai, 176.
cathédrales (constructions parasitaires autour des), 137.
Catherine (Ste) (Mariage mystique de), 51.
ceinturon de l'époque franque, 195.
Celles, église, 383.
Cène (la Ste), 273.
céramique française, 360 ; — grecque (fragments de), 274.
Cercle archéologique d'Audenarde, 198, — de Mons, 339.
Césaire (S.), 269.
Cese, fouilles, 272 ; — tombeau antique, 272.
Ceuleneer (Ad. de), 60.
Chabeuf (H.), 192, 255, 356.
chanceau, 362.
chandelier du XIIIe s., 266.
chant grégorien (rythme du), 344.
chape flamande, 62.
chapelle : à Aix-la-Chapelle (palatine), 92 ; — Bourges (de Jacques Cœur), 428 ; — Holyrood (royale), 72 ; — Padoue (Saint-Antoine), 42 ; — Preuilly-sur-Glaise (du château), 287 ; — Ratisbonne (à étages), 67 ; — Rome (Saint-Soter et Saint-Sixte), 222 ; — Saint-Vérédème, 3 ; — Tirol (du Manoir, 418).
chapiteaux latins, 84 ; — sculptés, 18, 368 ; — à Marseille du XVe s., 288 ; — à Reims, 194.
Chappée (J.), 296.
Chartres, cathédrale, 53, 100, 104, 350, 351 ; — clés de voûte en plâtre, 194, — sceaux de plomb, 118.
chartreuses, 249.
château, Château-Renault, 136 ; — Effiat, 122 ; — Heidelberg, 192 ; — Pailly, 192 ; — Ponthoz, 174 ; — Rome (Saint-Ange), 116 ; — Sauveur, 360 ; — Schelderode-lez-Gand, 179 ; — Sercy, 341 ; — Tizy, 343 ; — Wittgenstein, 188.
Châteaumont, clocher, 136.
Chérubins, 303.
Chinon, tour de Saint-Jacques, 136.
Christ, son iconographie : sa vie en images, voir p. 16 et suiv., 156 et suiv., 235 et suiv., 310 et suiv., 366 et suiv. ; — adoration des mages, 299, 379 ; — apparition à Madeleine, 377 ; — ascension, 255 ; — baptême, 174, 226, 297 ; — Cène (la Ste), 273 ; — condamnation par Pilate, 17 ; — couronnement d'épines, 19 ; — crucifixion, 24, 40, 42, 156, 419 ; — déposition de la Croix, 163, 310 ; — descente aux limbes, 321 ; — *Ecce homo*, 20 ; — flagellation, 18 ; — image achéropoète, 123, 270 ; — au jardin des Oliviers, 231 ; — monte au Calvaire, 20 ; — mise au tombeau, 51, 316, 319 ; — résurrection, 366, 372, 374, 376 ; — tombeau, 368, 369 ; — triomphe, 232 ; — vie, 17, 25, 156, 235, 320, 366 ; — assis, 106 ; — apothicaire, 184, 185 ; — juge suprême, 233 ; — volto santo, 270.
christ, image achéropoète, 123, 270 ; — en ivoire du XVe s., 68 ; — roman de Guiry, 204.
Chronique des arts, 128, 215.
ciboire émaillé du XIVe s., 131 ; — ostensoirs, 419.
Cilicie, archit. chrét., 346.
Cimabue, peintre, 205.
cimetière du IVe s., 194 ; — des aliscampiades, 12.
Clément XIII (tombeau de), 356.
clocher à Brantôme, 353 ; — Châteaumont, 353 ; Toulouse (des Jacobins), 54 ; — à hourds, 350.
cloche-archaïque en chaudronnerie, 409 ; — danoise, 400 : — gothique, 410 ; du moyen-âge, 336 ; du XIIIe s., 197, 283.
Cloquet, 33, 38, 43, 48, 54, 57, 60-62, 99, 111, 119 123, 144, 183, 207, 234, 267, 277, 280-283, 309, 327, 329, 343, 353, 390, 411, 415, 417.
cloître, de Montmajour, 7 ; — de Burgos, 330.
Codex Egberti, 419 ; — de Sinope, 421.
Coene (Jacques), peintre, 125.
coffret byzantin, 201.
collection Campana, 39.
collections locales d'art et d'archéologie, 276.
collégiale à Bruxelles (SS.-Michel et Gudule), 211 ; — Huy, 58, 60 ; — Liége (St-Jean-Baptiste), 198 ; — Montréal (du XIIe s.), 342.
colliers princiers, 285.

Collin (J.-J.), chaudronnier, 198.
Colmar, musée, 40.
Cologne, cathédrale, 280, 359 ; — maison antique, 129 ; — musée des arts industriels, 418 ; — Wallraff-Richartz, 419 ; — peintures murales, 129 ; — tour, 280.
colonne byzantine, 33.
Commission des monum. historiques, 395 ; — *royale des monum. de Belgique*, 396, 404.
Concorde (S.) (épitaphe de), 10.
confessions antiques (exposition du sarcophage dans les), 363.
congrès d'archéologie d'Avallon, 339 ; — d'archéologie de France, 339 ; — d'archéologie de Gand, 288, 395, 405 ; — d'histoire et d'archéologie de Bordeaux, 288 ; — internationale d'art public à Liége, 140 ; — de musique sacrée à Pérouse, 425 ; — des sociétés savantes de Paris et des départements, 197 ; — internationale d'histoire de l'art, 431.
Constantinople, église des Apôtres, 147.
Cordoue, mosquée, 88.
Corée, tombes princières, 275.
coupoles multiples, 31.
coupoles byzantines, 36, 329 ; — sur pendentifs, 95.
Couronnement d'épines, 19.
Courtrai, églises Notre-Dame, 211 ; — Saint-Roch, 55.
couvertures d'ivoire d'évangéliaire, 413, 414.
Coysevox (vierge de), 274.
cri d'armes, 122.
croix, du Christ, 20 ; — de cimetière en pierre, 276 ; — dans les mains de Jésus (signification de la), 372 ; — émaillée du XIVe s., 132 ; — (forme de la), 159 ; — inscription, 163 ; — d'or émaillée, 200 ; — reliquaire, 58.
crosse abbatiale du XIIe s., 261.
crucifixion (la), 156 et suiv.
crypte à Arles, 7 ; — à Beziers, 197 ; — carolingienne, 361 ; — Louvain, 382, 386 ; — Mende, 205 ; — Mériamlik, 140 ; — Orléans, 361 ; — Rouen, 280.
cryptes latines, 222, (destination des), 221 ; — (orientation des), 362 ; — (place des escaliers dans les), 362.
cuve baptismale du XIIe s., 242 ; — de fonts baptismaux caliciforme, 205 ; — en plomb du XIVe s., 185.
Cuypers (Joseph), architecte, 327, 412.

D

Dalhoueh, églises chrétiennes, 347.
Danemark, archéol., 336; — archit. romane, 145 ; — cloches du moyen-âge, 336 ; — églises byzantines, 86 ; — à plan rayonnant, 145.
Daret, peintre, 276, 326.
Darmstadt, Congrès international d'histoire de l'art, 431.
De Beule, statuaire, 287.
de Ceuleneer (Adolf), 281.
décor en plâtre des églises, 194.
décoration des églises, 283.
découvertes archéologiques, à Alesia, 195, 275 ; — Alexandrie, 274 ; — Amsterdam, 356 ; — Arles, 11 ; — Brutten (Zurich), 288 ; — Carthage, 196, 403, 428 ; — Cèse, 272 ; — Délos 403, 404 ; — Égypte, 195, 403, 407 ; — Florence, 270, 272 ; — Kertch, 338 ; — Liége, 426 ; — Niederzier, 410 ; — Novoli, 271 ; — Nuremberg, 288 ; — Paris, 404 ; — Ratisbonne, 67 ; — Rome, 195 ; — Saint-Ménas (Égypte), 139 ; — Sainte-Colombe, 338 ; — Saumur, 360 ; — Sousse, 274 ; — Suze, 274 ; — Termonde, 357 ; — Timgad, 288.
de la Court (Nicolas), imagier dijonnais, 251
de la Croix (R. P.), 411.
Delattre (R. P.), 428
Delft, peintures murales du XIVe s., 68.
descente de croix, 49.
dessin du XIIIe s., 271.
devises ecclésiastiques, 122.
Didron, 375.
Dieu, le Père, assis, 106 ; — de Pitié, 254.
Dijon, bibliothèque, 280 ; — cathédrale, 357, 358 ; — Dieu de pitié, 254 ; — hôtel des Chisssay-Varanges, — église Saint-Michel, 191 ; — *Jugement dernier*, 191 ; — lutrin en cuivre, 250 ; — maison antique, 192 ; — du Lion d'argent, 253 ; — musée, 191 ; — portail, 192 ; — retable sculpté, 253 ; — du XVIe s., 254 ; — Sainte-Chapelle du palais ducal, 254 ; — sculptures romanes, 431 ; — stalles, 191.
Dinant, exposition d'art, 212 ; — de dinanderie, 286.
diptyque du XIe s., 165 ; — du XIVe s., 356.
Dominations (les), 304.
Dominicains, 304.
Dominique (S.), 61.
Donatello, sculpteur, 67, 226, 274.
dorure des miniatures, 391.
Dougga, inscription antique, 404 ; — rosace des vents, 53, 404.
Dürer (Albert), peintre, 167, 421.
Durham, abbaye, 88.

E

Ecce homo, 19.
école champenoise d'architecture, 343 ; — gothique d'architecture du midi de la France, 197 ; — gothique bourguignonne d'architecture, 343, 358 ; — hollandaise de peinture, 51 ; — d'art à Tournai, 326.
écoles Saint-Luc et Saint-Grégoire, 70, 452.
éducation des artisans, 121 ; — artistique à l'école et au foyer, 111.
Effiat, château du XVIIe s., 122.
Eglise (l'), personnifiée, 236.
église à *Aerschot*, 190 ; — Afsné, 339 ; — Aigueperse, 122 ; — Aix-la-Chapelle, 92 ; — Albi, 51 ; — Anazarbe, 346 ; — Anvers, 57 ; — Ardilliers, 276 ; — Arles, 1, 86 ; — Asnières, 289 ; — Aubiac, 86 ; — Audenarde, 70, 188 ; — Avallon, 340 ; — Bin-Bir-Kiline, 347 ; — Biernede, 150 ; — Bois-le-Duc, 327, 328, 412 ; — Bornholm, 151 ; — Bourget du Lac, 53 ; — Bruxelles, 429 ; — Burgos, 331, 332 ; — Celles, 38 ; — Constantinople, 147, — Courtrai, 211 ; — Dalloueh, 347 ; — Danemark, 86 ; — Dijon, 191 ; — Etampes, 102 ; — Etschmiadsin, 85, 91 ; — Flavigny, 341 ; — Fulda, 94 ; — Germigny les-Près, 85 ; — Grado, 130 ; — Grandlieu, 411 ; — Heiligenkreuz, 86 ; — Himlingoje, 152 ; — Hoogstraeten, 413 ; — Horne, 152 ; — Huy, 68 ; — Kallundborg, 145, 151 ; — Kamvtelideir, 140 ; — Koekelberg, 287 , — Konia, 347 ; — Korghoz, 140 ; — Ledoie, 153 ; — Liége, 414 ; — Lierre, 407 ; — Lille, 111 ; — Limbourg-sur-Lahn, 120 ; — Linio, 08 ; — Lombeek Notre-Dame, 211 ; — Lorsch, 277 ; — Louvain, 190, 382 ; — Nivoli, 271 ; — Norroy le-Veneur, 124 ; — Nuremberg, 235, 236 ; — Nyker, 151 ; — Nylarsker, 151 ; — Orléans, 365 ; — Osterlasker, 151 ; — Ottmarsheim, 92 ; — Ouilly, 67 ; — Padoue, 43, 45 ; — Paris, 86, 191, 429 ; — Poitiers, 348 ; — Pontanbert, 340 ; — Praves, 107 ; — Qualb-Louseh, 84 ; — Quimperlé, 151 ; — Ravenne, 26, 29, 30 ; — Romainmoutier 205 ; — Rome 138 205, 259 ; — Rovaumont, 338 ; — Timgad, 288 ; — Saint-Laurent-des-Arbres, 107 ; — Saint-Martin-au bois, 105 ; — Saint Père sous Vézelay, 340-343 ; — Saint-Ubach, 68 ; — Saintes, 348 ; — Salmaise, 53, 101 ; — Saulieu, 343 ; — Ségovie, 88 ; — Selzo, 153 ; Semur, 341 . — Sleswig, 150, 152, 152, 151 ; — Soissons, 86 ; — Store-Heddinge, 147 148 ; — Suisse, 194 ; — Tarrasa, 99 ; — Thorsager, 150 ; — Timgad, 140 ; — Toulouse, 54 ; — Fournai, 57 ; — Treves, 86 ; — Trieu de Courrière, 180 ; — Turin, 278 ; — Valladolid, 366 ; — Venise, 31-33 ; — Vérone, 48 ; — Vézelay, 341 ; — Villeneuve-de-Rouergue, 151 ; — Visly, 149 ; — Vyve-Capelle, 432 ; — Wimpfen, 94 ; — Winxel, 405 ; — Ypres, 138 ; — Zara, 94. — Voy. cathédrale-collégiale.
églises, byzantines, 86 ; — carolingiennes, 85, — chrétiennes (types d'), 83 ; — cruciformes, 145 ; — à coupoles, 84 ; — danoises, 145 ; — en croix, 85 ; — (décoration des), 84, 283 ; — flamandes, 189 ; — fortifiées, 124 ; — (inventaires et monographies des), 395 ; — (orientation des), 404, 405 ; — octogonales, 84, 86 ; — à plan rayonnant, 144-155.
Egypte, découvertes archéologiques, 195 ; — objets en schiste, 403 ; — papyrus grecs, 407 ; — sanctuaire Saint-Ménas, 263.
Eléphantine, poteries antiques, 190 ; — statues égyptiennes antiques, 196 ; — temple sacré, 196.
émaillerie, 132.
émeraude niellée, 249.
emporium, 124.
Émulation (l'), 417.
Enluminenr (l'), 391.
enluminure (application des ors en), 391 ; — du moyen-âge, 391 ; — application des ors, 391.
enseignement de l'art à l'école, 107.
escarboucle, 249.
Essen, abbaye, 94 ; — dôme, 94, 95.
Espagne, art latin, 98 ; — art gothique, 331.
Etampes, église Notre Dame, 102 ; — peintures, 430 ; — portail méridional, 260, 417 ; — tympan sculpté, 123.
Etienne (S.), 101, 259.
Etschmiadsin, église St Grégoire, 91 ; — église patriarcale, 85.
encolpium de S. Badilon, 201.
eurythmiques (tracés), 87.
évangéliaire à miniatures, 410.
Exposition à Bruges (de la Toison d'or), 212, 285 ; — Dinant (d'Art), 212, 284, 286 ; — Gand (de l'Ecole Saint-Luc), 183 ; — Paris (des portraits peints), 211, 420 ; — Varsoire (mariale), 49.

F

Farcheville, peinture de la chapelle du château, 430.
fer dans l'antiquité (travail du), 406.
Ferjus (S.), 217
Ferté-Milon, bas-relief, 297.
fiches archéologiques, 395, 407 ; — (mode de rédaction des), 308-401,
Filarète, sculpteur, 275.
Fillastre (Guill.) (chape de), 285 ; — (tombeau de), 195.
flabellum ancien, 303.
flagellation (la), 18.
Flandre, anciennes bibliothèques, 406 ; — au moyen-âge (les hommes libres en), 406 ; — (les arts anciens en), 62, 125.
Flavigny, église St Genès, 341
Flémalle (Maître de), 285.
Florence, *Adoration des Mages*, 299 ; — ancienne fresque, 272 ; — couronnement de la Vierge, 168, 169 ; — (les matins à), 61 ; peinture murale, 270 ; — tapisseries flamandes, 299 ; — trépas et assomption de la Vierge, 298.
fondeurs, Barrigozzi, 71 ; — Colart, 249 ; — danois, 337 ; — Gasse, 240 ; — Henneqin de Liége, 326 ; — Renier de Huy, 198.
fontaine en terre émaillée, 276.
fonts baptismaux à Ballum, 202 ; — Hal, 24 ; — Hover, 202 ; — Kestum, 202 ; — Sleswig-Holstein, 202 . — Tivoli, 414 ; — Wilderen, 204 ; Wiltstedt, 204 ; — d'airain,

108 ; — en calcaire à crinoïdes, 203 ; — en granit, 203 ; — mosans, 203, 204 ; — en pierre, 202.
fouilles à Alesia, 274, 275 ; Carthage, 197, 403 ; — Cèse, 272 ; — Grado, 139 ; — Hadrumète, (Tunisie), 197 ; — Karm-aba-Mina (Égypte), 263 ; — Lambesc, 338, 403 ; — Lesin, 53 ; — Lourdes, 197 ; — Mes-dja, 195 ; — Romainmoutier, 205 ; — Rome, 268, 274 ; — Saint-Ménas (Égypte), 126, 139, 263 ; — Saint-Michel en l'Herm, 360 ; — Sousse, 338.
Fountains, abbaye, 113.
Fouquet (Jean), peintre, 197.
France, édifices cultuels, 97 ; — loi de séparation, 67 ; — *Société nationale des Antiquaires*, 53, 118, 194, 274, 338, 404 ; — trésors d'art religieux, 425.
François d'Assise (S.), 61.
fresques, à Arezzo, 271 ; — Avignon, 69, 197, 210 ; — Brutten (Zurich), 288 ; — Florence, 272 ; — Gubbio, 68, 114 ; — Novali, 271 ; — Nuremberg, 288 ; — Orvieto, 252 ; — Plaincourault, 288 ; — Rome, 68, 149, 242, 268, 322 ; — Saint-Remi la-Varenne, 242 ; — Tivoli, 414 ; — Tournai, 172, 173 ; — byzantines, 372 ; — grecques, 17 ; — romanes, 124.
Fulda, église Saint-Michel, 94.
Furness, abbaye, 113.

G

gable (origine du), 350.
Gabriel (l'ange), 173, 226, 308.
Gaète, candélabre pascal du XIIIe s., 18, 235, 324, 368.
Gall (S.) (vie de), 363.
Gand, embellissements urbains, 67 ; — cathédrale Saint Bavon, 287 ; — congrès archéologique, 284, 288, 395, 405 ; — étymologie du nom, 406 ; — exposition de l'école Saint-Luc, 183 ; — Figure de la Ste Vierge, 287 ; — *Société d'histoire et d'archéologie*, 110 ; — Vierge de Pitié, 55 ; — Vieux coins, 284 ; — Vitrail, 138.
galerie Campana, 30.
Gap, cathédrale du XIIIe s., 140.
gauche et droite dans les œuvres d'art, 432.
Genès (S.), 2.
Genouillade (la), 12.
Georges (S.), statue équestre en bois polychromé, 62.
Gérard David, peintre, 226.
Germain de Mady (L.), 100.
Germigny-les-Prés, église, 85 ; — Stucs, 194.
Ghirlandajo, peintre, 129, 169, 420.
Giocondo, architecte, 48.
Goslar, grande salle du palais, 277.
Gournay (M. de), 224.
Grado, église souterraine, 139 ; — fouilles, 139.
Grafitto du VIe s., 421.
Grandlieu, église Saint-Philibert, 411.
Grenoble, oratoire mérovingien de Saint-Laurent, 217, 219 ; — plan, 222 ; — sous-sol, 223.
Grisai (R. P. L.), 205, 400.
Grottaferrata, abbaye basilienne, 413.
grottes, oratoires à Arles, 4.
Gubbio, chape flamande, 62 ; — fresque du XIVe s., 68, 114.

H

habitation, ancienne en Belgique, 284 ; — privée (étude rétrospective de l'), 284.
Hackendover, retable, 243.
Hadrumède (catacombes d'), 139, 197, 338.
Hal, fonts baptismaux, 24 ; — peintures murales, 172.
halle germanique, 277.
Hardmann, peintre-verrier, 57, 175.
Harmès, cimetière du IVe siècle, 194.
Heidelberg, château, 192.
Heiligenkreuz, église, 86.
Helbig (J.), 55, 57, 141, 175, 178.
Hennequin de Liège, fondeur, 126 ; — sculpteur, 288.
Héribert (S.) (peigne liturgique de), 418.
hiérothèque à Oignies, 74, 76.
Hilaire (S.) (tombeau de), 10.
Hildesheim, vantaux historiés, 242.
Himlingoje, église, 152.
Holbein (le vieux), 231, 285.
Holyrood, chapelle royale, 72 ; — tapisseries, 72.
Honorat, évêque, 6.
Hoogstraeten, église, 413.
Horne, église, 152.
Hortus deliciarum, 239.
hôtels de ville, origines, 277 ; — à Aigueperse, 122 ; — Besançon, 191.
Hoyer, cuve des fonts mosans, 202.
Hubert (S.), 81.
Huesca, porte sculptée de la cathédrale, 369, 379.
Hugo d'Oignies (frère), orfèvre, 59, 76.
Huy, collégiale, extérieur, 58 ; — intérieur, 60.
hypogée païen, 274.

I

iconographie grecque, 317 ; — chrétienne, 100. — Voir ailes, anges, apocalypse, ascension, assomption, calvaire, cène, Christ, croix, crucifixion, Dieu le Père, Eglise, Jean (S.), juifs, larrons, Longin, Madeleine, Madone, Marie, nébules, nimbe, saints, saintes, soleil, terre, vierge.
iconostase à trois doubles portes, 420, 421.
image achéropoète du Sauveur, 123.
imagiers bretons, 24 ; — dijonnais 191, 251 ; espagnols, 236 ; — français, 163 ; — du moyen-âge, 366 ; occidentaux, 372.
Immaculée-Conception (l') de Quintin Metsys, 51.
inscriptions antiques à Dougga, 404 ; — antique à Madauros, 404 ; — araméenne-juive, 276 ; — chaldéennes, 276 ; — de cloche, 410 ; — chrétiennes, 139, 338 ; — à Dar-el-kalif, 275 ; — grecques de Syrie, 338 ; — latines à Thessalonique, 195 ; — en Tunisie, 404.
inventaires archéologiques, 330, 397 ; — d'églises, 395 ; — des objets mobiliers des monuments historiques, 120.
Isaïe, 178, 228.
Italie, protection des antiquités italiennes, 141
ivoires byzantins, 215, 372 ; — français du XIXe s., 379 ; — du Xe s., 278.
ivoiriers byzantins, 237.

J

Jean (S.) au pied de la croix, 240 ; — Baptiste (S.), 383
Jeanne, d'Arc, 195 ; — d'Évreux, 142 ; — statue, 288.
Jérémie, 178.
Jérusalem, mosquée d'Omar, 88.
Jésus-Christ, v. Christ.
Jonas, 367.
Joseph (S.), 300.
jubé en bois sculpté, 210.
Jugement dernier (le), 69, 252, 300, 301.
Juifs au pied de la croix, 244.

K

Kairouan, mosquée, 275.
Kallundborg, église, 145, 154.
Kumytelideir, églises syriennes, 140 ; — basiliques antiques, 346.
Karm-aba-Mina (Egypte), sanctuaire, 263.
Klosterneubourg, ciboire émaillé, 131 ; — retable, 130.
Koekelberg, basilique du Sacré-Cœur, 287.
Konia, églises byzantines, 347.
Korghoz, églises syriennes, 140.
Krafft (Adam), sculpteur, 247, 315, 319, 374.

L

labarum, 10.
labyrinthe, 37.
Lambert (S.), statue en argent repoussé, 280.
Lambèse, fouilles, 338, 403.
Lamperez (D. Vincente), architecte, 331.
Langerock, architecte, 190, 287, 389.
Lanore (Maurice), 144.
larrons (les deux), 204.
latin (style), 217.
Latran (image du Sauveur du), 214 ; — oratoire de Saint-Laurent, 204.
Laurent (S.), 218 ; — culte, 225.
Laval, monuments, 411.
Ledoje, église circulaire, 153.
Lefèvre (L. Eug.), 107, 123, 263, 273, 417.
Lefèvre-Pontalis, 343, 399.
Léon, tombeau du roi don Ordono, 160, 247 ; — tympan de San Isidoro, 311, 368.
Léon XIII (tombeau de), 356.
Lewes, prieuré clunisien, 113.
lézard dans les miniatures (le), 196.
Lhuitre, portail sculpté, 316.
Liège, art ancien, 121, 427 ; — collégiale Saint-Jean-Baptiste, 198 ; — congrès international d'art public, 140 ; — cuve baptismale du XIIe s., 198 ; — découvertes archéologiques, 426 ; — église Saint-Jacques, 414 ; sarcophages antiques, 427 ; — *Société d'art et d'histoire du diocèse*, 277.
Lierre, église de la Sainte-Famille, 417.
Lille, cathédrale, 34 ; — façade latérale, 34 ; façade principale, 35 ; — pavement du chœur, 30 ; — labyrinthe, 37 ; — Notre-Dame de la Treille, 111.
Limbourg, *Société historique et archéologique*, 339.
Limbourg-sur-Lahn, église hospitalière, 129.
Linio, église Saint-Michel, 98.
Lippi (Fil.), 174.
liturgie, Agnus Dei en cire, 201 ; — ambon, 205, 235, 238, 244, 248 ; — armoires eucharistiques, 411 ; — chant grégorien, 344 ; — culte de S. Laurent, 225 ; — destination des cryptes, 221 ; — évangéliaire, 419 ; — livres d'heures, 125, 196 ; — livre de prières du XVIe s., 420 ; — musique sacrée, 425 ; — nappe d'autel, 147 ; — orientation des édifices du culte, 359, 362, 404, 405 ; — peignes liturgiques, 418 ; — repositoire eucharistique, 198 ; — représentation des mystères médiévaux, 407 ; — tabernacles creusés dans les murs des églises, 198.
livre d'esquisses du XIVe s., 142 ; d'heures à miniatures, 125.
Lochner (Stephan), peintre, 172.
Lombeek Notre-Dame, église, 211.
Longin, 310 ; — au pied de la croix, 242.
Lorenzen, 94, 155, 337
Lorette, Santa-Casa, 114.
Lorsch, église abbatiale, 277 ; — portique à triple arcade, 277.
Louvain, église Saint-Pierre, 382 ; chœur et salle du chapitre, 383 ; nef, 384 ; crypte, 382-386 ; dégagement, 65 ; chevet, 385 ; jubé, 160 ; plan, 386 ; souterrains, 387 ; — église Saint-Quentin, 190 ; — intérieur d'une cave gothique près de l'église Saint-Pierre, 388 ; — maisons antiques, 387 ; — restauration, 389.
Lucca della Robbia, 233.
lune (signification iconographique de la), 235, 402 ; — personnifiée, 236.
lutrins d'anciennes chartreuses, 249 ; — en laiton, 249.

M

Madeleine au pied de la Croix, 211.
Madone et l'Enfant, 171, 229, 231, 233 ; — du Secours, 193.
Maere (C.) 200, 202, 279. (R.), 348, 389.
Maestricht, Coupole Saint-Servais, 96.
Mages (les trois), 52.
maisons, anciennes Anderlecht, 122 ; — Avallon, 340 ; — Burgos, 331, 333 ; — Caen, 126 ; — Cologne, 129 ; — Dijon, 132 ; — Gand, 284 ; — Louvain ; 387 ; — Malines, 284 ; — Montpellier, 138 ; — Montréal, 342 ; — Padoue, 46 ; — Rome, 69 ; — Semur, 341 ; — Tournai, 345 ; — Ypres, 284 ; brabançonne, 284 ; brugeoise, 285 ; — gantoise, 285 ; — mosane, 284 ; — tournaisienne, 284.
Maître (L), 16, 225, 365, 411.
Malines, vieux édifices, 284.
Malouel, peintre, 196.
manipule brodé du XIIIe s., 130.
manuscrits, belges, 406 ; — *Biblia pauperum*, 418 ; *cité de Dieu*, 403 ; — de 1731, 339 ; — 330 ; — enluminés, 431 ; — flamands, 62, 125 ; — italiens, 232 ; — à miniatures, 118 ; — (signatures des), 53.
Marcellin (tombeau du pape), 428.
Maredsous, bibhothèque de l'abbaye, 181 ; — Vitrail, 56.
Marguerite (Ste) (légende de), 173.
Maria Sponsa Filii Dei, 344, 392.
mariage mystique de Ste Catherine (le), 51.
Marie (V. Vierge).
Marie (les trois), 377.
Marie Madeleine (Ste), 300, 315 ; — (apparition du Christ à), 377.
« d'Oignies (Ste), 74.
Marignan, 222, 223.
Marseaux (ch^ne), 72 ; — nécrologie, 143.
Marseilles, abbaye de Saint-Victor, 2 ; — Oratoire Saint-Honorat, 6, 8 ; — Musée des Beaux-Arts, 288.
Massiac (Dom Louis-Marie de), 251.
Mathieu (S.), 172, 381.
Maubuisson, abbaye, 118, 142.
mauvais riche (histoire du), 415, 416.
Memmi Lippo, peintre, 422.
Mende, cathédrale, 206 ; — cryptes c olingiennes, 206.
menuiserie anc. 191.
mer, figure allégorique, 236.
mérovingien (oratoire), 217.
Mettlach, monastère, 94.
Metz, musée, 161 ; — plat en ivoire, 161, 236.
Michel (s.), archange, 226, 306-308.
Michel Ange, sculpteur, 272.
Milan, inscription de Sainte-Marie des Grâces, 274 ; — piété, 315 ; — porte en bronze, 70 ; — tombeau de S. Pierre, martyr, 301.
miniatures carolingiennes, 404 ; — de manuscrits (photographies de), 275 ; — du XVe s., 53.
miniaturistes du moyen-âge (signatures des), 118
mise au tombeau du Christ (la), 51.
mitre du XIIIe s., 130.
Mitre (S.), 15.
mobilier, bassin en cuivre du XIIe s. 118 ; — coffret byzantin, 201 ; — plaques de cheminée, 276 ; — plat en cuivre argenté, 265 ; — d'ivoire, 161, 236 ; — poteries vernissées, 194 ; — vase grec, 338.
mobilier liturgique, armoires eucharistiques, 411 ; — candélabres, 18 ; — chandelier, 159, 235, 245, 247, 266, 324, 366, 368, — châsse, 230, 425, — ciboire 131 ; — cloche, 336, 337 ; — croix, 132 ; — croix-reliquaire, 59 ; — custode, 331 ; — cuve baptismale, 198, 202, 203, 204, 242 ; évangéliaire, 419, — flabellum, 303 ; — fonts baptismaux, 198, — jubé, 160, 210, 312 ; — lecture 250, 251 ; — lutrins, 240, 250, 251, 273 ; — ostensoir, 176 ; — paliotto, 368 ; — pyxide, 201 ; — reliquaire, 59, 74, 118, 131, 286, 287 ; — retable, 17, 22, 24, 62, 130, 241, 253, 254, 286, 315, 318, 321 ; — stalles, 128, 191 285, 342 ; — suppedaneum, 419.
monastères fortifiés, 264
monnaie ancienne, 406 ; — byzantine, 53, 274.
monographies d'églises (méthode à suivre dans les), 206, 395, 399.
Mont Saint Michel, 214.
Montault (Mgr. X. B. de), 173.
Montfort (R. de), archevêque, 15.
Montmajour, galerie du cloître, 7 ; — Oratoire de Saint-Trophime, 5.
Montpellier, architecture privée, 198 ; — musée, 193.
montre solaire du XVIe s., 53).
Montréal, collégiale du XIIe s., 342 ; — maison antique, 343 ; — stalles du XVIe s., 342.
monuments anciens, 65 ; — français du moyen âge (photographie des), 395, 403 ; — historiques (inventaire du mobilier des), 120 ; — religieux (conservation des), 207, 276, 405.
Moriès (M. de), 11
mosan (art), 59.
mosaïques, antiques, 274 ; — byzantines, 31, 372 ; — Ravenne, 31, 422 ; — Rome, 297 ; Sainte-Colombe, 338.
moule mérovingien en pierre, 128 ; — en terre cuite du XVe s., 274.
Moutiers en Tarentaise cathédrale, 67.
Munich, bibliothèque royale, 107 ; — (Boccace de), 197.
musées à Aix la chapelle (Suermondt), 288 · Amiens, 212, 420 ; — Avignon (Calvet), 420 ; Beauvais, 376 ; — Berlin, 327 ; — Besançon, 39 ; — Bruges, 124 ; — (d'art industriel), 139 ; — Bruxelles (ancien), 213 ; — Colmar, 40 ; — Cologne (des arts industriels), 418 ; — Wallraff-Richartz), 419, — Dijon, 191 ; — France, 126, 128, 420 ; — Lille, 213 ; — Londres (British museum, 53, 420 ; — (South Kensington), 237 ; — Marseille (des Beaux-Arts), 288 ; — Metz, 161 ; — Montpellier, 193 ; — Nuremberg (germanique), 188 ; — Orléans, 194 ; — Paris (d'art contemporain), 126 ; — (Louvre), 288, 380, 430 ; — (de l'union centrale des arts décoratifs), 430 ; — Prusse (royaux), 213 ; — Rome (Vatican), 429 ; — Stœdel, 194 ; — Syracuse (archéologique), 115 ; — Varsovie (des Beaux-Arts), 49.
musées archéologiques (locaux de), 407.
musique religieuse, 344.
mystères médiévaux (représentation des), 407.
mythologie, Apollon saurochtone, 111, 338 ; — Athena (image en bronze de l'), 338, 404 ; — Pan (flute de), 195 ; — Phidias, 109 ; Prométhée (aigle), 195 ; — Saturne, 276.

N

Namur, manipule brodé, 130 ; — mitre du XIIIe s., 130.
Nantes, cathédrale, 218.
nappe d'autel, 127.
Narona (Dalmatie), l'antique, 421.
nébules, 174.
Nemours (art de l'ameublement à) 276.
nimbe carré, 281 ; — rectangulaire, 118.
Nimègue, walkhof, 93, 94
Nivoli, église, 271 ; — découverte de fresques, 271.
Norroy le Veneur, église fortifiée 124.
Novare, baptistère, 87.
Novgorod, porte de bronze de Plock, 158, 161.
Nubie, temples antiques, 404.
nudité des pieds en iconographie, 172.
Nuovo bullettino d'archeologia cristiana, 421.
Nuremberg, Ange thuriféraire, 297 ; — église Saint-Laurent, 235, 236 ; — fresques du XIVe s., 288 ; monument de Schreyer, 247, 315, 319, 374, 375 ; — musée germanique, 188 ; — résurrection du Christ, 374 ; — tympan de porte à Notre-Dame, 319.
Nyker, église, 152.
Nylasker, église, 151.

O

oculi eucharistiques, 411.
Oignies, monastère, 73 74 ; — trésor du prieuré Saint-Nicolas, 73-82
Omar (mosquée d'), 88.
oratoire, de St-Laurent à Grenoble, 217, — de St-Césaire à Rome, 268.
Orcagna, peintre, 298.
orfèvres, Beumers (C. A.), 131 ; — Hugo d'Oignies (frère), 59, 76 ; — hutois 60.
orfèvrerie, 131 ; — buste-reliquaire, 286 ; — ciboires, 131 ; — ciboires-ostensoirs, 419 ; — ostensoir, 176 ; — statue en argent repoussé, 286 ; — mosane, 59, 73 ; — religieuse, 197.
orientale (arch.), 346.
orientation liturgique des édifices du culte, 359.
Orléans, Chartes de Saint-Aignan, 274 ; — crypte de Saint-Avit, 361 ; — église Saint-Avit, 365 ; — musée, 194.
ors en enluminure (application), 391.
Orval, abbaye, 281, 282 ; — verrières, 283.
Orviéto, façade sculptée, 25, 239, 370, 380 ; — fresques, 252.
ostensoir, 176.
Osterlasker, église 151
Ottmarsheim (Alsace), église, 92 149
Ouilly, église 67.
Oyent (saint), 219.
Ozanne (Ste), statue tombale

P

Paderborn, vitrail à la cathédrale, 418.
Padoue, cathédrale, 41 ; — église Saint-Antoine, 43 ; — des Carmes, 44 ; — des Ermites, 45 ; — maisons anciennes, 46 ; — musée civique, 169 ; — pont della Pietra, 45.
Palestine et Syrie (Guide), 120.
Pampelune, chapiteau sculpté, 368 ; — tombeau du XIVe s., 240.
Pannemaker, tapissier, 286.
papyriologie, 407.
Parc, abbaye, 382.
Paris, bas-relief à la cathédrale, 230, 299 ; à l'hôtel-Dieu, 338 ; — Bibliothèque nationale, 275, 420 ; — Sainte-Geneviève, 403 ; — Saint-Germain-en-Laye, 431 ; — clôture du chœur de Notre-Dame, 378, 381 ; — découverte d'une arcade de pierre, 404 ; — églises des Saints-Apôtres, 86 ; — Montmartre (la vieille), 429 ; — Notre-Dame, 191 ; — étoffe du moyen-âge, 430 ; — exposition de portraits peints, 211 ; — fenêtre de la Sainte-Chapelle, 353 ; — lectaire en bois sculpté, 250 ; — manuscrit italien, 232 ; — miniature de la Bibliothèque Nationale, 194 ; du XVe s., 53 ; — mur ancien du XIVe s., 195 ; — musée d'art contemporain, 126 ; du Louvre, 288, 430 ; du Trocadéro, 212 ; de l'Union Centrale des Arts décoratifs, 430 ; — retable sculpté, 22, 23 ; — *Société pour la protection des paysages*, 286 ; — tympan sculpté à la cathédrale, 259.
Parme, Ambon, 235, 244 — porte du baptistère, 174.
parvis d'église, 65.
passion du Christ, 20.
Patinier (Joachim), peintre, 286.
pavements, 56 ; (v. carrelage).
peignes liturgiques, 41 .

peintres. Alexandre de Padoue, 115; — Alunno (Nic.), 193; — Angelico (fra), 164, 174, 252; — Arnaud (Pierre), 54; — Bellechose (Henri), 196; — Bergognone (Ambr.), 229; — Bicci di Lorenzo, 273; — Blès (Henri), 286; — Bourdichon (Jean), 275; — Brunelli (Henri), 193; — Bulgarini, 414; — Campin (Robert), 326; — Caponali (Bart.), 171; — Cimabue, 205; — Coene (Jacques), 125; — Colin (Alexandre), 276; — Daret (Jacques), 276, 326; — de Pape (Simon), 198; — Donatello, 226, 274; — Dürer (Alb.), 167, 421; — Flémalle (maître de), 285; — Fouquet (Jean), 197; — Francesco dai Libri, 275; — Francesco (Pier della), 271; — Gaddi (T.), 170; — Gérard David, 226; — Ghirlandajo, 169, 420; — Girolamo de Trévise, 431; — Hardmann, 57, 175; — Holbein le Vieux, 231, 285; — Jean-Marie de Trévise, 115; — Juste, 119, — Le Titien, 173; — Lippi (Fil.), 174; — Lochner (Stephan), 172; — Malouel, 100; — Memmi Lippo, 422; — Negreponte (Fr.), 169; — Orcagna, 298; Patinier (Joachim), 286; — Pinturicchio, 68; — Quentin Metsys, 51, 418; — Raffaelino della Calle, 268; — Raphael, 168, 194, 420; — Romanino, 169; Rust (Hermann), 196; — Sano di Pietro, 414; — Schoreel (Jan van), 51; — Sigalas (Xav.), 276; — Signorelli, 174, 252; — Simone de Magistris, 287; — Stuerbout (H.), 191; — Tintoret, 173; — Truffin (Phil.), 327; — Van Balen, 51; — Van der Goes (Hugo), 172, 422; — Van der Weyden (Roger), 49, 62; — Van Heyck (Hubert), 62, 125, 215, 226, 277, 285, 407, 468; — Vanni (Ant.), 271, 273; — Van Steenwyck (H.), 100; — Van Wassenhove (Joos), 119; — Vestier (les), 341; — Ypermann, 210; — Wiertz, 286.
peintres allemands, 199; — flamands primitifs, 125; — padouans, 47; — 47; verriers: Bethune (b^on), 55; — Hardmann, 57, 175.
peinture en Italie, 114; — du Ve s., 274; — sur verre, 57; — des voûtes, 189.
peintures murales à Amsterdam, 356; — Audenarde, 188-190; — Bourges, 428; — Bruges, 166; — Cologne, 129; — Delft (du XIVe s.), 68; — Etampes, 430; — Farcheville, 430; — Florence, 270; — Hal, 172; — Kjeldly, 147; — Rome, 69; — Saint-Créac, 108; — Termonde, 357; — Tournai, 226, 357; — (v. fresques).
Perdrizet (P.), 280, 344, 395.
Père éternel entouré d'anges, 302.
Périgord, exploration campanaire, 409.
Périgueux, Saint-Front, 96, 97.
Perpète (S.), buste-reliquaire, 286.
Phidias, 109.
Philomène (Ste), 421, 422.
phylactère, 76-81.
Pierre (S.), (statue du XIIIe s. de), 54; — (S.), martyr (tombeau de), 301.
Pietà, 314.
pignons à gradins, 407.
Pinturicchio, peintre, 68.
Pisano (Nic. et Giov.), graveurs, 286; — sculpteurs, 238, 244, 248.
Pise, ambon sculpté, 238; — vantaux de bronze, 243, 322, 371.
Pistoie, bas-relief, 229; — cloître du XIe s., 110.
plaques, d'argent repoussé du Xe s., 367; — de cheminée, 296; — d'ivoire sculpté, 371.
plat en cuivre argenté, 265; — d'ivoire du Xe s., 161; — de reliure du XIVe s., 367.
plombs de bulles, 53; — byzantins, 274.
Plouescat, halle du XVe s., 277.
Plougastel, calvaire, 24.
Poitiers, baptistère Saint-Jean, 86; — Notre-Dame la Grande, 348.
Pontaubert, église, 340.
Ponthoz, château, 174.
pontifical à miniatures du XVIe s., 275.
portail de S. Anastasie à Vérone, 158; — à Huesca, 379; — v. tympan.
portails sculptés, 225; — à Avallon, 423; — Bénévent, 318, 322, 323, 367; — Burgos, 243; — Hildesheim, 212; — Huesca, 369, 379; — Milan, (en bronze), 70; — Monopoli, 310-323; — Novgorod, 158, 161, 322; Parme (du baptistère), 174; — Pise, 243, 322, 371; — Rome (Saint-Paul-hors-les-murs), 317; — Saint-Gilles, 237; — Saint-Pons, 235, 236, 245, 246; — Ségovie, 317; — Stanga, 18, 19; — Strasbourg, 238; — Vérone, 158, 163, 236, 323.
poteries ornementales vernissées, 194; — Samiennes, 275.
Prague, cathédrale Saint-Vit, 358.
Prayes, église romane, 197.
Prédella, 41, 42.
Présentation de la Ste Vierge, 51, 52.
Preuilly sur-Glaise, chapelle du château, 287.
prieurés ruraux, 54.
primitifs flamands, 125; — hollandais, 131.
Principautés (chœur des), 305.
prophètes, 178, 367.
Prusse (réorganisation des musées royaux de), 213.
Puissances (chœur des), 305.
pyxide en ivoire, 201.

Q

Qualb-Louseh, église, 84.
Quatre Saints couronnés (les), 60.
Quentin Metsys, peintre, 51, 418.
Quimperlé, église abbatiale, 151.

R

Raphael, 168, 194, 420.
Rassegna d'arte Senese, 422.
Ratisbonne, cathédrale, 235; — chapelle romane à étage, 67.
Ravenne, baptistère des orientaux, 26-28; — églises Saint-Vital, 26-30; — Saint-Apollinaire le Neuf *in classe*, 30; — mosaïque, 31, 422; — octogone Saint-Vital, 31; — poteries, 29.
Reims, chapiteau de St-Remi, 164; — portail sculpté, 25; — Résurrection du Christ, 374; — statue de la Vierge, 230, 234; — voussure sculptée, 344.
reliquaire à Oignies, 74; — de Saint-Pierre, 59; — en or du XIVe s., 118.
reliure monastique du XVe s., 277.
Renier de Huy, fondeur, 198.
repositoire eucharistique, 198.
restaurations à Albi, 54; — Angers, 206; — Audenaerde, 70, 188; — Bruges, 138, 429; — Bruxelles, 429; — Courtrai, 211; — Dijon, 357; — Heneores, 133; — Lombeek Notre-Dame, 211; — Louvain, 389; — Mende, 206; — Paris, 429; — Toulouse, 54; — Ypres, 138.
Résurrection, 366, 372.
retable, à Airion (Oise), 318; — Ambierle, 373; — Bouvignes, 286; — Dijon, 253, 254; — Hackendover, 243; — Kaysersberg, 315; — Lübeck, 22, 24, 241; — Poilly (Manche), 17, 22, 324; — Ternant (Nièvre), 315; — Thielen, 245, 316, 317; Touffreville, 241; — Vétheuil, 174.
retables anciens, 62; — sculptés du moyen-âge, 242.
Revue internationale d'Art public, 140; — apologétique, 283; — de l'Art ancien et moderne, 128; — hebdomadaire, 422; — de Saintonge et d'Aunis, 127.
Reymond (M.) 210 et critique 222.
Robbia (André della), sculpteur, 195; — (Luca), 229.
Roch (S.), 55.
Rochefort, remparts, 287.
Roemische Quartalschrift, 126.
Romainmoutier, église, 205.
Rome, catacombes, 139; — chandelier à Saint-Paul-hors-les-murs, 245, 247; — chapelle Saint-Soter et Saint-Sixte, 222; — château Saint-Ange, 116; — églises Saint-Laurent, 138; — Sainte-Marie Libératrice, 268; fouilles, 268, 274; — fresques, 268; des appartements Borgia, 68; de Santa Maria antiqua, 242, 322; de la Sixtine, 129; — image du Sauveur au Latran, 214, 270; — jardins du Vatican, 431; — mosaïques à Sainte-Marie Majeure, 297; — musée du Vatican, 429; — oratoire Saint-Césaire, 269; — peintures de Saint-Clément, 69; — Pinacothèque, 68, 213; — sarcophage antique, 421; — sépulture du pape Marcellin, 428; — statue de Niobide, 195; — tombeau de Léon XIII, 356; — Trésor *Sancta Sanctorum*, 200, 270, 409; — vantaux de Saint-Paul-hors-les-murs, 317; — villa Mills au Palatin, 268.
rotonde (églises en), 86.
Rouen, beffroi, 62; — cathédrale, 349; cloche du XIIIe s., 283; — crypte Saint-Gervais, 280; — portails latéraux de la cathédrale, 415; — portail des libraires, 416, 417.
Roulin (Dom E.), 335.
Royaumont, abbaye, 194; — église, 338.
Ruskin (John), 61.

S

Saint, Antoine, 419; — Badilon, 201; — Baudime, 287; — Bernard, 260, — Bernardin de Sienne, 414; — Boniface, 131; — Césaire, 269; — Concorde, 10; — Dominique, 61; — Elzéar de Sabran, 197; — Étienne, 101, 259; — Ferjus, 217; — François, 61; — Gall, 363; — Genès, 2, 6; — Georges, 42; — Héribert, 418; — Hilaire, 10; — Hubert, 81; — Jean, 240; — Jean Baptiste, 383; — Joseph, 300; — Lambert, 286; — Laurent, 225; — Mathieu, 172, 381; — Michel, 306-308; — Mitre, 15; — Perpète, 286; — Pierre, 54; — Pierre, martyr, 301; — Roch, 55; — Victrice, 280.
Saint-Jean les Bonshommes, prieuré, 342.
— Julien de Castelnaud, cloche du XIIIe s., 283; — inscription de cloche, 410.
— Laurent-des-arbres, église, 197.
— Luc (école de), 432.
— Marein, église de style tertiaire, 278.
— Martin-au-Bois, abbaye, 195; — église, 195; — statue de la Vierge, 392.
— Ménas (Égypte), découvertes, 139; — fouilles, 139; — sanctuaire, 263.
— Michel-en-l'Herm, abbaye, 360; — fouilles, 360.
— Père sous Vézelay, église, 340, 342, 343.
— Pons, chapiteaux, 244; porte des morts, 235-236; — tympan roman, 245, 246.
— Sacrement, 234.
— Ubach, église à tribunes, 68.
Sainte, Catherine, 51; — Famille (la), 230;
— Marguerite, 173; — Marie-Madeleine, 300; — Marie d'Oignies, 74; — Marguerite, 173; — Ozanne, 213; Philomène, 421, 422; — Ursule 129.
Saintes, église Saint-Eutrope, 348; Moule mérovingien en pierre, 128.
Saintes Femmes au tombeau (les), 367, 369, 371.
Saints Couronnés (les quatre), 60.
Salmaise, église romane, 53, 194.
Sambin (Hugues), Menuisier Sculpteur, 191.
Sancta Sanctorum, Chapelle, 205; — Croix d'or émaillée, 200; — étoffes, 62; — image achéropoète, 200.

sarcophages, Arles, 13.
Sanoner (G.), 25, 163, 248, 325, 381.
Sant'Angelo in formis, nef peinte, 243.
Saulieu, église abbatiale Saint-Andoche, 313.
Saulny, église fortifiée, 124.
sceau des Frères Prêcheurs de Carcassonne, 118.
sceaux byzantins, 118, 194 ; — en plomb, 118.
Schnutgen (Che), 418.
sculpteurs, Antellami, 163 ; — Attiret (Claude), 358 ; — Averlino (Antonio), 275 ; — Baluieri de Pise, 301 ; — Barze (Jacques de la), 407 ; — Bornier (Nicolas), 192 ; — Caillot (Gédéon), 192 ; — Cazzarelli (Jacopo), 423 ; — Donatello, 67 ; — Dupuy (Dom.) 54 ; — Filarète, 275 ; — Gonnelli (Giov.), 423 ; — Hennequin de Liége, 288 ; — Julienne, 250 ; — Juliot (les), 254 ; — Krafft (Adam), 247, 315, 319, 374 ; — Le Bouteillier (Jean), 378, 381 ; — Mathieu de Layens, 160 ; Mazeule (Jean), 286 ; — Michel-Ange, 272 ; — Pierove, 48 ; — Pisano (les), 238, 244, 248 ; — Pollajuolo, 356 ; — Rigolley (les frères), 343 ; — Robbia (André della), 195 ; — Sambin (H.), 191 ; — Schneider, 131 ; — Steltenber-Lerch (Hans), 124 ; Tadolini (Giulio), 356 ; — Tuscap, 326 ; — Vassaletto, 245 ; — Villaume de Tournai, 24 ; — Vinci (Léonard de), 422.
sculpture, allemande, 131, — allemande sur bois, 288 ; — flamande du XVe s., 322 ; gallo-romaine, 404-431 ; — grecque et médiévale, 109, — gothique, (V. les illustrations de l'art. Vie de Jésus-Christ) ; — romane, 431 ; — Westphalienne du XVIe s., 419.
Ségovie, église Saint-Michel, 88 ; — vantaux de Santa-Cruz, 317.
Séiso, église circulaire, 153.
Semur église Notre-Dame, 341, — Clef de voûte, 341 ; — maisons antiques, 311 ; — porte de Bleds, 341.
sépultures chrétiennes, 224.
Séraphins (chœur des), 302, 303.
Siena Monumentale, 423.
Sienne, terre cuite dans l'église de l'Osservanza, 423 ; — *Madone du Peuple*, peinture, 422 ; — galerie de Bergame, 423 ; — Pinacotheque des Beaux-Arts, 423.
Signoreli, 174, 252.
Silos, bas-relief du cloître de Saint-Domingo, 313 325.
Sleswig, église St-Michel, 149, 152, 154.
Smuts (Xav.), 412.
Smollerup, cloche antique, 337.
Sociétés, d'archéologie de Bruxelles, 127, 277 ; — *archéologique du midi de la France*, 53 ; — *des Beaux-Arts des départements*, 276 ; — *diocésaine d'art et d'histoire de Liége*, 168, 277, — *d'histoire et d'archéologie de Gand*, 119 ; — *historique et archéologique dans le Limbourg*, 339 ; — *de Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc*, 108 ; — *Nationale des Antiquaires de France*, 53, 118, 194, 274, 338, 404 ; — *de Paris pour la protection des paysages*, 280.
Soissons, église Saint-Médard, 86
soldats au tombeau du Christ, 375, 376.
soleil (signification iconographique du), 235 ; — personnifié, 236 ; — représentation dans la Crucifixion, 402.
Soussac, hypogée païen, 274 ; — Catacombes, d'Hadrumète, 338 ; — inscriptions chrétiennes, 338.
Speculum humanæ Salvationis, 394
stalles espagnoles, 128.
statues d'Antoine (s.), 419, — Antoine de Poissieu, 53 ; — Athena, 110, — Charles IV, 142 ; — Charles le Bel, 288 ; — Gattamelata, 47 ; — Georges (s.), 62, — Jeanne d'Evreux, 288 ; — Lambert (s.), 286, — Niobide, 195 ; — Ozanne (ste), 213, Pierre (s.), 54 ; — Vierge, 230, 234.
statuaire médiévale anversoise, 62.
statuaires ignorés, 276.
statues égyptiennes antiques, 176.
statuettes en bronze, 132 ; — en marbre du XIVe s., 194 ; — en terre cuite du XIIe s., 194.
Steinbach, basilique, 86.
Stephaton au pied de la Croix ; 242
Store-Hedding, église, 147, 148.
Stuerbout (H.), peintre, 191.
style byzantin, 27, 83 ; — flamboyant (origines), 206.
suppedaneum, 419.
Suse, céramique grecque, 274 ; — inscriptions chaldéennes, 276.
Symbolisme du portail de Chartres, 100.
Synagogue personnifiée (la), 236.
Syracuse, musée archéologique, 115
Syrie, bas-reliefs, 338 ; — inscription grecque, 338 ; — architecture primitive, 346.

T

tabernacles creusés dans les murs des églises, 198.
tapisseries à Aix-la-Chapelle, 194 ; — Angers, 228 ; — Antiques, 286 ; — d'Aubusson, 195 ; — Beaune, 420 ; — Classiques, 125 ; — à Dijon (*Jugement dernier*), 252 ; — flamande, 62, 299 ; à Holyrood, 72.
Tarrassa, église Saint-Michel, 99.
terre, figure allégorique, 236.
Thielen, retable sculpté, 21, 215, 316, 317.
Thorsager, église, 150.
tiare des Hébreux, 293.
Timgad, églises découvertes, 140, 288.
Tintoret (le), peintre, 173.
tissus anc. 127 ; — byzantin, 194.
Tivoli, fonts baptismaux, 414 ; — fresques de Saint-Jean l'Evangéliste, 414 ; — pallium en soie blanche, 414 ; — triptyque en argent, 413.
Tobie, 307, 308.
Toison d'or (exposition de la), 211, 285, — (ordre de la), 407.
Tolède, relief incrusté de la Puerta del Sol, 236.
tombeau à Aguilar, 334 ; — du Christ, 368, 369, Clément XIII, 356 ; — Elzéar de Sabran, 197 ; Eonius, 10 ; — Fillastre (Guill) 195 ; — Garcia-Gonzalez, 334 ; — Hermagoras, 365 ; — Hilaire (s.), 10 ; — Jacques II de Matignon, 105 ; — Jean de Salisbury, 213 ; — Léon XIII, 356 ; — Louis de Châlons, 120 ; — de Mile, 133 ; — Marcellin, pape, 428 ; — Martin II, 48 ; — Ordono (roi), 160, 217, du XIVe s. à Pampelune, 240 ; — primitifs chrétiens, 71 ; — romain du XIIe s., 242 ; Schreyer, 315, 319 ; — sculpté du XVe s., 320.
Toulouse, cloches des Jacobins, 54 ; — (histoire de l'art à), 54.
Tournai, ange de l'Annonciation, 167 ; — Cathédrale, 174 ; — école d'art anc., 327 ; — école Saint-Luc et Saint-Grégoire, 70 ; — maison anc., 315, — manoir de Moralmé, 345 ; — peintures murales, 229 — peintures murales voûtées, 357 ; — Vitraux à Saint Jacques, 57.
tours à Angers (Saint-Aubin), 29, — Audenarde (Sainte-Walburge), 198 ; — Avallon (de l'Horloge), 349 ; — Chinon (Saint-Jacques), 136 ; — Cologne 280.
tradition chrét. et nat., 328.
trésors, d'art religieux en France, 425 ; Oignies (du prieuré), 73-82, — Sancta Sanctorum, 200, 259, 409.
Treves, église Saint-Matera, 86, — évangéliaire à miniatures, 419.
Trieu-de-Courrière, église, 180.
Trinquetailles, 14.
Triomphe de saint Augustin, 39, 42, — du Christ, 232.
Trônes (chœur des), 304.
Trophime (S.), 1-16 ; — (grotte de), 3.
tschak'ra, 34.
Truffin (Phil.), peintre tournaisien, 327.
Tunisie, bornes avec inscriptions, 404, — inscription chrétienne, 338.
Turin, la Superga, église à coupole, 278.
Tuscap (Jean), sculpteur, 326.
tympan de portail, à Abbeville, 17 ; — Arezzo, 297 ; — Auxerre, 351 ; — Bitonto (Italie), 321 ; — Cahors, 255 ; — Chartres, 100, 104, 259 ; — Dijon, 192 ; — Étampes, 260, 417 ; — Foussais, 312, 313 ; — Léon, 159, 311, 368 ; — Lhuitre, 316 ; — Nantes, 369 ; — Nuremberg, 319 ; — Reims, 25 ; — Rouen, 323, 415-417 ; — Strasbourg, 323 ; — Thann, 162 ; — Ulm, 17 ; — Worms, 239, 367.

U

Ulm, portail sculpté, 17, 244.
Ursule (Ste), 129.
Utrecht, bas-reliefs votifs, 207.

V

Valladolid, façade de San Pablo, 306.
Valloires (Somme), monastere, 428.
Van Assche (Aug.), nécrologie, 143
Van der Goes (Hugo), peintre, 172, 422.
Van der Weyden (Roger), peintre, 49, 62.
Van Eyck (Hubert), 62, 215, 226, 277, 285 ; — (tableau des œuvres de), 407, 408.
vantaux sculptés, 19.
Varsovie, exposition mariale, 49.
vases grecs, 338 ; — mycéniens, 195
Vendôme, monastere et cloître de la Trinite 130, 428.
Venise, *Annonciation* de Girolamo de Trévise, 431 ; — campanile de Saint-Marc, 350 ; — église de Saint-Marc, 31-33.
vents (rose des), 53, 404.
Vérone, 46 ; — arène, 47, — cimetiere de Scaliger, 48 ; — églises romanes, 48, — jardin Giusti, 40 ; — monuments anciens, 48 ; — palais de justice, 48 ; — porte de l'église Sainte-Anastasie, 158, 163 ; — Vantaux de San Zeno, 236, 323.
verrier (art du) 175.
Vertus (chœur des), 305, 306.
vêtements liturgiques, chape, 62, 285, 425 ; — manipule brodé, 130 ; — mitre du XIIIe s., 130 ; — pallium en soie blanche, 414 ; — tiare, 293.
Vézelay, église abbatiale, 341 ; — fronton de l'abbatiale, 341.
Victrice (S.), 280.
Vierge, à l'anneau, 393, — annonciation, 169, 225, 430, — assomption, 234, 298, 299 ; — couronnement, 168, 169, 220, — de Covsevox, 274 ; — avec l'enfant, 51, 62, 79, 171, 287, 430 ; — exposition mariale à Varsovie, 49 ; — (figure de la), 287, — française du XVIe s., 338 ; — Immaculée-Conception, 51 ; — *Maria sponsa Filii Dei*, 344 ; — à la Massue, 41, 119, 163, — N.-D. de la Treille, 111 ; — au pied de la croix, 240, — *pieta*, 313, 315 ; — de Pitié, 55 ; — de Pitié au XVe s., 126 ; — présentation, 51, 52, — aux Rochers, 118 ; — statue, 230, 234, 392, 393, 364, 395, — du XIVe s., 425 ; — du XVIe s., 118, — trépas, 298 ; — visitation, 51
vierges gothiques (statuettes de), 620
Villemaur, jubé en bois sculpté, 210.
Villeneuve de Rouergue, église, 151.
Vinci (Léonard de), sculpteur, 422.

Virgile, évêque d'Arles, 6.
Visby, église du Saint-Esprit, 149.
Visitation (la), 51.
vitraux à Aix-la-Chapelle, 178 ; — Anvers, 57 ; — du baron Bethune, 55 à 50 ; — Eichstadt, 126 ; — français, 175 ; — à Gand, 138 ; — Maredsous, 56 ; — Montmorency, 425 ; — Orval, 282 ; — Paderborn, 418 ; — romans, 419 ; — à Tournai, 57 ; — Zurich, 187.
Volto santo, 270.
voûte à Quévilly (sexpartite), 420 ; — Reims, 324 ; — Rue, 325.
voûtes byzantines, 29, 90 ; — (peinture des), 180.
Vyve-Capelle, église, 432.

W

Walbock (G.), 411
Waverley, abbaye, 113
Weale (W. H. James), 82, 215.
Wells, résurrection du Christ, 374.
Werder-lez-Postdam, Jésus-Christ apothicaire, 187.
Wiertz, peintre, 286.
Wilderen, fonts baptismaux, 204.
Wilpert (Mgr), 69, 214, 281.
Wimpfen, église carolingienne, 94
Winxele, église, 405.
Wittgenstein, Jésus-Christ apothicaire, 188.
Wittstedt, fonts baptismaux en granit, 204
Worms, portail sculpte, 239, 367.
Wytsman, 122.

Y

Yperman, peintre, 210.
Ypres, abbaye, 138 ; — architecture domestique, 284 ; — église Saint-Martin, 138 ; — halles, 138 ; — *Keuerbouc*, 62.

Z

Zara, église Saint-Donat, 94.
Zeitschrift für Christliche Kunst, 418.
Zurich, Jésus-Christ apothicaire, 187 ; — musée national, 186 ; — Vitrail, 187.

ERRATA.

Page 26, 1re col., 10e ligne, *au lieu de :* à une voûte pendentifs, *lisez :* à une voûte à pendentifs.
» 57, 2e » 17e » » que forme l'église, *lisez :* que forme le chœur de l'église.
» 96, 2e » 6e » » du XIe siècle, *lisez :* du IXe siècle.
» 111, 2e » 8e » » que nous avons connaître, *lisez :* que nous avons fait connaître.
» 143, 1re » 30e » » de Laekem, *lisez :* Laethem Saint-Martin.
» 231, figure 29, » ange thuriféraire, *lisez :* ange céroféraire.
» 358, 1re col. 53e ligne » 1626, *lisez :* 1625.
» 411, 1re » 34e » » après le XIe siècle, *lisez :* dans le cours du IXe siècle.
» 411, 1re » 43e » » XIe siècle, *lisez :* IXe siècle.
» 417, 2e » 29e » » M. P. Magin, *lisez :* M. P. Mayeur.

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, LILLE-PARIS-BRUGES-BRUXELLES-ROME

BINDING SECT.

N
7810
R4
t.57

Revue de l'art chrétien

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY